

**Zeitkritischer Dokumentarfilm im Spannungsfeld
zwischen
Fernsehjournalismus und Autorenfilm:
Roman Brodmann**

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs
Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg**

**vorgelegt von
Frauke Böhm**

Marburg, den 22.05.2000

**Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg als Dissertation**

angenommen am:	23.05.2000
Tag der Disputation:	13.09.2000
Erstgutachter:	Prof. Dr. Heinz-Bernd Heller
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Guntram Vogt

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	3
I.1	Ziel der Arbeit	3
I.2	Ein kurzer Einblick in Brodmanns Leben und Werk	4
I.3	Aufbau und Konzept der Arbeit	10
II	Der Dokumentarfilm und sein theoretischer Diskurs	13
II.1	Forschungsstand	14
II.2	Historische Definitionsmodelle	16
II.3	Die Bedeutung des Fernsehens für den Dokumentarfilm	21
II.4	Die Kreimeier-Wildenhahn-Debatte	25
II.5	Neuere Theorieansätze: Der Kommunikationsprozeß	29
III	Fernsehjournalismus und cineastischer Anspruch	37
III.1	Selbstverständnis als Dokumentarfilmer	37
III.1.1	Eine »Askese« der filmischen Mittel als Stilprinzip	40
III.1.2	Die Montage als »Knotenpunkt« des Dokumentarfilms	41
III.1.3	Forderung nach Subjektivität und Transparenz	44
III.2	Ironie und Satire bei Brodmann	46
III.2.1	Abgrenzende Begriffsbestimmung	47
III.2.2	Satire als »ästhetisch sozialisierte Aggression«	49
IV	Filmanalysen	53
IV.1	ZEICHEN DER ZEIT (1965–1973)	55
IV.1.1	Die Dokumentarabteilung des Süddeutschen Rundfunks	55
IV.1.2	Mythos und Konzept der »Stuttgarter Schule«	59

IV.1.2.1	Problematische Aspekte des <i>Spiegel</i> -Stils	61
IV.1.2.2	Zeitkritik als redaktionelles Programm	63
IV.1.2.3	Die ersten ZEICHEN DER ZEIT-Beiträge Brodmanns	65
IV.1.3	Satire als ästhetisches Prinzip	67
IV.1.3.1	DIE MISSWAHL (1966)	67
IV.1.3.2	DIE EISMÜTTER (1966)	75
IV.1.3.3	Fazit: Brodmanns kritischer Blick <i>hinter</i> die Kulissen	82
IV.1.4	DER POLIZEISTAATSBESUCH (1967)	83
IV.1.4.1	Das Konzept	83
IV.1.4.2	Rothenburg: Kritik an Provinzialismus und Devotismus	87
IV.1.4.3	Satirische Gestaltung der Flughafen-Sequenz	88
IV.1.4.4	Kritik an Unterwürfigkeit und übertriebener Polizeipräsenz	93
IV.1.4.5	Eskalation der Gewalt und dramaturgischer Höhepunkt	93
IV.1.4.6	Fazit: Krise des »satirischen Sprechens«	98
IV.1.5	Themen und Ästhetik der späten ZEICHEN DER ZEIT	100
IV.1.6	DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN (1973)	102
IV.1.6.1	Das groteske Ritual der Ordensvergabe	102
IV.1.6.2	Die Struktur des Films	104
IV.1.6.3	Lektüreanweisungen über die On-Kommentierung	106
IV.1.6.4	Ironie mittels Montage	108
IV.1.7	Fazit: Satirische »Lektüre-Anweisungen«	109
IV.1.7.1	Kritik am Massenmedium Fernsehen	111
IV.1.7.2	Grenzen und Ende der einst innovativen Reihe	112
IV.2	Suche nach neuen Ausdrucksmitteln	114
IV.2.1	DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I (1975)	114
IV.2.2	BERICHTE AUS DEM KNAST (1974–1976)	119
IV.2.2.1	Spannungssteigernde Fiktionalisierung und Gespräche	119
IV.2.2.2	Sympathie für Außenseiter der Gesellschaft	123
IV.2.3	Fazit: Entwicklung zu subjektiv-essayistischen Formen	124
IV.3	MAGISCHE NAMEN (1977–1981)	125
IV.3.1	Das Prinzip des Aktualitätsbezugs	125

IV.3.2	RUDOLF STEINER – RECHERCHEN AUF DEM ANTHROPOSOPHENHÜGEL (1977)	127
IV.3.2.1	Exemplarische Analyse von Prolog und Exposition	127
IV.3.2.2	Virtuoses Zusammenspiel von Musik, Bild und Kommentar	134
IV.3.2.3	Argumentative Untermauerung der intendierten Kritik	136
IV.3.2.4	Fazit: Subtile satirische Gestaltung	139
IV.3.3	Demontage mystifizierter Revolutionslegenden	141
IV.3.3.1	BENITO MUSSOLINI (1977)	141
IV.3.3.2	CHE GUEVARA – EIN MANN UND EIN PLAKAT (1979)	146
IV.3.3.3	Exkurs: DR. RUDI DUTSCHKE (1977)	149
IV.3.3.4	Der Umgang mit den Helden oder Antihelden von einst	151
IV.3.4	Weitere Personenportraits	152
IV.4	LATERNA TEUTONICA (1979/80)	155
IV.4.1	Die Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm	155
IV.4.2	Konzept und thematisch-inhaltlicher Überblick	156
IV.4.3	DES TEUFELS REGISSEURE (1979)	159
IV.4.3.1	Zeitzeugen als »Norminstanzen« der Argumentation	160
IV.4.3.2	Fazit: Probleme des Gesprächsdokumentarismus	164
IV.5	EUROPA UNTERM HAKENKREUZ (1982/83)	166
IV.5.1	Konzept und politisches Anliegen der 13-teiligen Reihe	166
IV.5.1.1	Frage filmisch adäquater Geschichtsvermittlung	167
IV.5.1.2	Endgültiges Konzept: Dokumentarisches Feuilleton	169
IV.5.2	Inhaltlich-thematischer Überblick	170
IV.5.3	AUSCHWITZ – UND SONNTAGS WUNSCHKONZERT (1983)	175
IV.5.3.1	Das Konzept	175
IV.5.3.2	Prolog und Exposition	176
IV.5.3.3	Kontrastmontagen: Judenvernichtung – »heile Alltagswelt«	180
IV.5.3.4	Brodmanns persönliches Fazit	190
IV.5.3.5	Anknüpfung an die Gegenwart im Epilog	190
IV.5.3.6	Fazit: »Betroffen und neugierig machen«	191
IV.5.4	Probleme und Grenzen der Reihe	192
IV.6	ABENTEUER EISENBAHN (1981–1986)	195

IV.6.1	»Trojanische Pferdchen«	195
IV.6.2	Fazit: Spiel mit der Zuschauererwartung	202
IV.6.3	Exkurs: Ratgeberreihe ESSEN & TRINKEN (1985–1987)	203
IV.6.4	Reihenunabhängige Filme	205
IV.7	Medien – Medienkritik	206
IV.7.1	Thematische Variationen	206
IV.7.2	Brodmanns kritische Haltung zu den Medien	213
IV.8	Hinterfragung der politischen Kultur	215
IV.8.1	KOHL UND RAU (1987)	215
IV.8.1.1	Das Konzept	216
IV.8.1.2	Analyse der Exposition	218
IV.8.1.3	Wahlkampfmittel und Selbstdarstellung	223
IV.8.1.4	Blick hinter die Kulissen des Wahlkampfes	225
IV.8.1.5	Doppelinterview und Überprüfung der Toleranz	226
IV.8.1.6	Fazit: Das Ausgewogenheitspostulat als Strukturprinzip	228
IV.8.2	ADOLF – EINE GAUDI (1983)	229
IV.8.2.1	Entstehungsgeschichte	230
IV.8.2.2	Analyse der Exposition	231
IV.8.2.3	Suche nach möglichen Ursachen	233
IV.8.2.4	„Die Stunde der Wahrheit“	235
IV.8.2.5	Das filmische Resümee	236
IV.8.2.6	Fazit: Die Groteske als Mittel der Satire	237
IV.8.3	Kritik an den gesellschaftspolitischen Verhältnissen	238
IV.9	Schweizer Zyklus	243
IV.9.1	Der kritisch-distanzierte Blick auf die Heimat	243
IV.9.2	DER ANDERE DÜRRENMATT – ODER WAS HAT EIN SCHWEIZER GEGEN DIE SCHWEIZ? (1986)	251
IV.9.2.1	Ein Pamphlet gegen die Schweiz	251
IV.9.2.2	Argumente für die Abschaffung der Schweizer Armee	255
IV.9.2.3	Fazit: Ein politisches Portrait Dürrenmatts	258
IV.9.3	DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH (1987)	258

IV.9.3.1	Engagement für die Volksinitiative »Schweiz ohne Armee«	258
IV.9.3.2	Kontrapunktische Gestaltung von Prolog und Exposition	260
IV.9.3.3	Prominente Befürworter als »Norminstanzen«	262
IV.9.3.4	Skeptisches Resümee des Autors	266
IV.9.3.5	Reaktionen auf den Film	268
IV.9.4	Vom Nestbeschmutzer zum Landesverräter	270
V	Zusammenfassung der Ergebnisse	273
VI	Anhang	279
VI.1	Zeittafel Brodmann	281
VI.2	Film- und Produktionsdaten	282
VI.3	Filmographie	291
VI.4	Literaturverzeichnis	297

Vorwort

Mein herzlicher Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Heinz-Bernd Heller, der mein wissenschaftliches Interesse am Dokumentarfilm erst weckte und mir entscheidende Anregungen für meine Dissertation gab. Sein Interesse und seine Bereitschaft zur fachlichen Diskussion waren eine große Hilfe. Seinem Engagement verdanke ich auch die erfolgreiche Bewerbung um ein Stipendium des Landes Hessen, das mir über einen Zeitraum von zwei Jahren den finanziellen Rückhalt für die Erstellung meiner Arbeit bot.

Ganz besonderer Dank gilt Frau Gisela Huber für ihre große Offenheit und ihr Interesse an meinem Projekt, das sie von Beginn an tatkräftig unterstützte. Neben vielen privaten Informationen aus Brodmanns Leben stellte sie mir sehr persönliche Quellen sowie zahlreiche Filmkopien aus ihrem Privatbesitz zur Verfügung. Ohne ihre Mithilfe wäre das Projekt in dieser Form kaum möglich gewesen. Insbesondere unseren ausführlichen Gesprächen verdanke ich zudem wertvolle Anregungen für meine Arbeit.

Ferner gilt mein Dank allen, die mich bei meinen Recherchen unterstützt haben. Dem Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart und seinen Mitarbeitern, insbesondere Frau Raith, danke ich für ihre Unterstützung bei der Sichtung und Auswertung der Filme sowie für viele wichtige Hinweise. Ebenso danke ich Herrn Dr. Hucklenbroich vom Historischen Archiv des Südwestdeutschen Rundfunks für die geduldige und kompetente Unterstützung meiner Recherchen.

I

Einleitung

I.1 Ziel der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine umfassende Werkmonographie des Schweizer Dokumentarfilmers und Fernsehjournalisten Roman Brodmann (1920–1990), der zu den bedeutendsten und – mit über einhundert Filmen – zu den produktivsten Autoren des deutschen Fernsehdokumentarismus zählt. Mit dem distanzier-ten Blick eines im beruflichen Exil lebenden Schweizers reflektierte Brodmann vor allem die bundesrepu-blikanische und schweizerische »Wirklichkeit« der sechziger, siebziger und achtziger Jahre. Seine Filme, die er ausschließlich für das Fernsehen drehte, sollen im gesellschaftspolitischen, programmgeschichtlichen und dokumentarästhetischen Kontext dieser Jahre analysiert werden.

Der monographische Ansatz bietet durch die Konzentration auf nur einen Regisseur die Möglichkeit, Ent-wicklungen, Brüche und Stilwandlungen innerhalb eines vielseitigen uvres nachzuzeichnen. Zentrale The-men in Brodmanns facettenreichem Werk sind: Wirtschaftswundermentalität und restaurative Tendenzen in der Adenauerzeit, das Dritte Reich sowie der Umgang der Gesellschaft mit dem Erbe des Faschismus, Anti-militarismus, historische Persönlichkeiten aus Politik, Geschichte und Kultur, die gesellschaftliche Sättig-keit, das politische Klima der Bundesrepublik in den achtziger Jahren, Außenseiter der Gesellschaft sowie Umweltzerstörung und Massentourismus in den Alpen. Die verschiedenen Themenschwerpunkte hängen dabei eng mit reihenspezifischen Fernsehkonzeptionen zusammen, wobei eine wesentliche Fragestellung der Arbeit sein wird, inwiefern ein Spannungsverhältnis zwischen künstlerischem Anspruch einerseits und institutionell-strukturellen sowie fernsehpolitischen Zwängen andererseits bestand.

Brodmanns Filme sollen im Kontext seines Gesamtwerkes analysiert werden, wobei eine Ein- und Zuord-nung in bestimmte autobiographische, chronologische, thematische und genrespezifische Phasen erfolgt. Da sein umfangreiches uvre über einhundert Filme umfaßt, erscheint eine Konzentration auf die für die jeweilige Schaffensperiode typischen oder dokumentarästhetisch besonders herausragenden Beiträge am effektivsten. Die exemplarisch ausgewählten Filme sollen dabei im Hinblick auf Entwicklungen oder stilistische Ver-änderungen untersucht werden, wobei sich die Analysen insbesondere auf die Interpretationsmöglichkeiten, die der Filmtext anbietet, konzentrieren. In Anlehnung an die jüngere Dokumentarfilm-Diskussion widmen sich die Untersuchungen den pragmatisch-ästhetischen Strategien, die sich als Rezeptionsvorgaben in die

Filme Brodmanns eingeschrieben haben: Im Mittelpunkt der Betrachtungen werden die kommunikativen Handlungszusammenhänge zwischen Autor und Rezipient stehen. Darüber hinaus sollen die Ergebnisse der Analysen in den Kontext dokumentarästhetischer Entwicklungen (cineastischer Dokumentarfilm und journalistischer Fernsehdokumentarismus) eingebettet werden.

Eine wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit bildete der Zugang zu Brodmanns Privatarchiv, der durch seine Lebensgefährtin, Gisela Huber, ermöglicht wurde. Inzwischen befindet sich der Nachlaß im Historischen Archiv des Südwestdeutschen Rundfunks in Stuttgart.

I.2 Ein kurzer Einblick in Brodmanns Leben und Werk

Der viel diskutierte und umstrittene Schweizer Publizist, Journalist und Dokumentarfilmer, Roman Brodmann, beschrieb sich selbst als »beruflichen Unruhestifter«; seine Gegner beschimpften ihn als »Nestbeschmutzer« und »Landesverräter«.

Er wurde am 18.06.1920 als zweites Kind einer sehr konservativen katholischen Familie in Binningen bei Basel geboren und wuchs dort in bescheidenen Verhältnissen auf. Mit dem Aufstieg des Vaters vom Bankboten zum Prokuristen des Schweizer Bankvereins in Basel besserte sich die finanzielle Situation der Familie.¹

Brodmann charakterisierte seinen Vater als „klassische(n) Aufsteiger“² und „musterhafte(n) Untertan der Bank“³, der jenes Kleinbürgertum verkörperte, welches später so oft zum bevorzugten Angriffsziel Brodmanns wurde. Das Verhältnis zu seinen Eltern, den prägenden Einfluß seines Vaters und dessen Wagner-Verehrung beschrieb Brodmann folgendermaßen:

„In meinen Kindheitserinnerungen ist meine Mutter das Leben schlechthin, aber der Vater bestimmend für die Inhalte. Er war geprägt von einem überdimensionalen Bildungshunger: ein zu kurz Gekommener, der aber die Zeichen der Zeit begriffen hatte. Er las Schöngeistiges [...]. Und er war Wagnerianer mit ganzem Mut [...]. Sein Enthusiasmus für den großen Magier von Bayreuth machte natürlich auch vor mir nicht halt.“⁴

Die Musikbegeisterung des Vaters übertrug sich auch auf den Sohn, der zunächst Klavierunterricht erhielt. Doch Brodmanns heimliche Leidenschaft galt dem Jazz: Er träumte von einer eigenen Band (»*Roman Brodmann and his Band*«) und einem Saxophon. Um diesen Traum zu verwirklichen, spielte er bei der Arles-

¹ BRODMANN, Roman: *Das prominente Mikrophon*. Radio Bern. Erstsendung 31.08.1980. In diesem Radio-Feature berichtet Brodmann über seine Kindheit und Jugend sowie seinen beruflichen Werdegang als Fernsehjournalist. Über seinen Vater sagt er: „Er war ein musterhafter Untertan der Bank, erfüllt von Dankbarkeit dafür, daß er vom Ausläufer zum Lehrling hatte aufsteigen dürfen. Später wurde er sogar noch Prokurist, und als Prokurist mußte er nicht mehr durch den hinteren Personalausgang. Aber da besuchten wir ihn dann auch nicht mehr.“

² SANDER, Herwig: *Basel–Stuttgart hin und zurück. Ein Gespräch mit dem Schweizer Dokumentarfilmer und Journalisten Roman Brodmann*. Transkript eines Gesprächs aus dem Dezember 1989, Archiv des Hauses des Dokumentarfilms, Stuttgart. Eine redigierte, aber gekürzte Fassung wurde veröffentlicht in: ZIMMERMANN, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 93–107. Im weiteren Verlauf wird stets Bezug genommen auf die vollständigere Fassung von 1989.

³ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

⁴ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

heimer Blaskapelle Klarinette.⁵ Nicht unumstritten und von Gegnern später häufig kritisiert wurde seine Mitgliedschaft in einer katholischen Jungmannschaft, in der zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs eine „ziemlich faschistische Stimmung“ herrschte.⁶ Vor diesem Hintergrund wurde 1936 die Freundschaft zu einem gleichaltrigen italienischen Jungen – Gino – zum Auslöser für die eigene Mussolini-Begeisterung. Er beneidete seinen Freund, der „Nacht für Nacht auf den Sendeschluß von Radio Rom lauerte, um dann mit erhobener Hand und Tränen in den Augen die »Giovinetta« zu hören, die Hymne der Faschisten.“⁷

Als Brodmann mit siebzehn Jahren vom Basler Realgymnasium weglief, endete diese „Phase faschistischen Glühens“⁸, wie er sie rückblickend nannte. Zunächst wollte er Musiker, dann – der eigentliche Traum Beruf seines Vaters – Schauspieler werden. Er begann jedoch ein Volontariat bei der katholischen Monatsschrift *Basler Volksblatt*. Dort nahm sich der Schriftsteller Siegfried Streicher, ein überzeugter Antifaschist, des jungen Mannes an und „disziplinierte sein üppig wucherndes Deutsch, gab Anregung für die Weiterbildung, befreite ihn vom frontistischen Virus.“⁹ Aber erst nach dem Krieg kristallisierte sich der „diffuse Widerstand“ gegen den Konservatismus¹⁰ zu einer bewußt kritisch-linken Haltung heraus, entwickelte sich Brodmann zu einem überzeugten Antimilitaristen und Befürworter der »Initiative für eine Schweiz ohne Armee«. In zahlreichen Artikeln trat Brodmann immer wieder für die Anerkennung der Kriegsdienstverweigerung ein. 1972 veröffentlichte er ein Buch mit dem Titel »Schweiz ohne Armee. 24 Stunden im Jahre X«, in dem er die Reaktionen auf eine gewonnene Volksabstimmung für die Abschaffung der Schweizer Armee als Fiktion durchspielt.¹¹ Zu diesem allmählichen Prozeß trugen auch seine Erfahrungen als Soldat im Zweiten Weltkrieg bei.¹²

1943 konnte Brodmann als Lokalredakteur der Züricher *Tat*¹³ sein früh entwickeltes Interesse für den Film als Leiter der Filmseite fortsetzen. Ab 1949 war er fast zehn Jahre als freier Journalist tätig¹⁴ und beschäftigte sich weiterhin bevorzugt mit dem Medium Film. Sein Engagement als »Filmredakteur« beim Hörfunk verhalf ihm beim Schweizer Fernsehen zu einer regelmäßigen Sendung über neue Spielfilme. Entsprechend

⁵ Zunächst war dies nur ein Mittel zum Zweck, aber mit der Zeit habe er seine Klarinette lieb gewonnen.“ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

⁶ BLUM, Rudolf/MÜHLEMANN, Rolf: *Die Schweiz ist ein gesellschaftspolitischer Friedhof. Interview mit Roman Brodmann*. In: *Tele* (Schweiz), Nr. 46, 22. bis 28.11.1982, S. 32 f.

⁷ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

⁸ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

⁹ BRODMANN: *Lebenslauf*. 1983. Privatbesitz Gisela Huber.

¹⁰ Brodmann in: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 7.

¹¹ Auch in seinen Dokumentarfilmen setzte er sich mit diesem Thema immer wieder auseinander. So z. B. in den Filmen *ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN* (1971), *DER ANDERE DÜRRENMATT* (1986) und schließlich in *DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH* (1987), eine Langzeitstudie, in der er die Mitglieder der »Gruppe Schweiz ohne Armee« und ihre Aktionen über mehrere Jahre hinweg beobachtete. Dieser umstrittene Film löste in der Schweiz große politische Aufregung aus.

¹² In einem (sehr persönlichen) Statement vor der Kamera in seinem Beitrag *AUSCHWITZ* für die Reihe *EUROPA UNTERM HAKEN-KREUZ* (1983) berichtet Brodmann von seinem dreijährigen Militärdienst, den er parallel zu seinem Volontariat absolvierte. Direkt an der Grenze zu Deutschland stationiert, standen seine Kameraden und er unter dem Befehl, Zivilpersonen, bei denen es sich meistens um Juden handelte, wieder nach Deutschland zurückzuschicken. Allerdings wurden sie während Brodmanns Dienstzeit an dieser Grenzstation nicht vor eine solche Gewissensentscheidung gestellt. Vermutlich hätte er, so Brodmann im Rückblick, die Flüchtlinge damals befehlsgemäß zurückgeschickt. Vgl. hierzu Kap. IV.5.3 der Arbeit.

¹³ Herausgeber dieses Blattes, dem »Ring der Unabhängigen«, war der Sozialpolitiker und Migros-Gründer Gottlieb Duttweiler. Brodmann gewann hier „die Hornhaut [...], die im Umgang mit fremden Mentalitäten zur Bewährung gehört.“ BRODMANN: *Dankrede anlässlich der Verleihung des Basler Kulturpreises am 19.06.1983*.

¹⁴ Darunter für Zeitungen wie z. B. *Züricher Woche*, *Nebelspalter*, *Schweizer Wochenzeitung*, *Schweizer Rundschau*.

seiner Neigung zur Glosse, zum ironisch persiflierenden Feuilleton und zur pointierten Gesellschaftskritik¹⁵ profilierte sich Brodmann in diesen Jahren auch als Kabarettautor.¹⁶ 1958 übernahm er die Chefredaktion der Schweizer Ausgabe der Illustrierten *Elle*¹⁷ und beschäftigte sich vor allem mit Themen der High-Society, des Starrummels und des Schönheitskults, die er in seinen frühen Dokumentarfilmen wieder aufnahm.¹⁸ Als Chefredakteur der *Züricher Woche* (ab 1961) verwandelte er zusammen mit seinem jungen Redaktionsteam das eher »rechtskonservative« Blatt in eine »links-progressive« Zeitung.¹⁹ Doch trotz breiter Zustimmung und Auflagensteigerung wurde Brodmann stark attackiert: Die »Zweckverbände« setzten sie auf die »Schwarze Liste«, vor einer Züricher Kaserne verbrannten Gegner Exemplare der Zeitung und versuchten, Brodmann mit seinen „frontistischen Jugendsünden“ zu erpressen.²⁰ Seine anfängliche Euphorie schlug um in Enttäuschung: „Die letzten Illusionen gingen dahin, auch die Vorstellung eines Minimums integrierter Spielregeln in der harten politischen Auseinandersetzung.“²¹ Seine negativen Erfahrungen mit der Pressefreiheit beschrieb Brodmann später so:

„Die einschlägigen Berufserfahrungen lassen sich kurz auf einen einfachen Nenner bringen: Unsere Pressefreiheit besteht darin, daß ein Journalist alles schreiben kann, solange er nicht unbedingt gedruckt werden will, und daß man sein Geschriebenes im allgemeinen druckt, bis auf das, was den Inserenten nicht gefällt. Darum ging ich schließlich zum Fernsehen.“²²

Seine Hoffnungen verlagerten sich auf das neue Medium Fernsehen, für das er in diesen Jahren seine ersten Dokumentarfilme drehte. Allerdings lassen sich Titel und Charakter dieser Beiträge kaum noch rekonstruieren, da die Autoren damals namentlich nicht vermerkt wurden und die Filme sich in äußerst schlechtem Zustand befinden. Gleich bei seinem ersten großen Dokumentarfilm über die Arbeiterbauern im Wallis²³ wurde Brodmann jedoch mit der Manipulierbarkeit von Bildern konfrontiert: Die Ressortleitung des Fernsehens und die Geschäftsleitung einer Aluminiumfabrik präsentierten ihm einen jungen Mann als mustergültigen und fleißigen Arbeiterbauern, lediglich eine „Vorzeigefigur, von der man bei der Öffentlichkeitsarbeit

¹⁵ Vgl. BRODMANN: *Lebenslauf*. 1983. Der Band »*Meine kleine Flaschenpost*« (1963) ist eine Auswahl von Glossen, die Brodmann zweieinhalb Jahre täglich für die Tat schrieb. Die meisten beschäftigen sich mit nachbarschaftlichen Problemen und sind in einem heiter-ironischen Stil gehalten, der vom später oft bissigeren Ton Brodmanns noch nichts erkennen läßt.

¹⁶ Brodmann schrieb beispielsweise für die Kabarettisten Voli Geiler, Walter Morath, Margrit Rainer und Ruedi Walter. Er sei ein „begnadeter Satiriker“ gewesen“, urteilte Jürgen Ramspeck in einem Nachruf auf Brodmann. RAMSPECK, Jürgen: *Das Abenteuer, ein ganzes Leben laut zu denken. Über den Journalisten Roman Brodmann, seine Arbeit, seinen Mut und seine Lust am Widerspruch*. In: Die Weltwoche, Nr. 6, 08.02.1990, S. 39.

¹⁷ 1967 drehte Brodmann für die Reihe *SIE 67* den Film HÉLÈNE GORDON-LAZAREFF, einen Film über die Chefredakteurin der französischen *ELLE*.

¹⁸ Vgl. u. a. seine Filme *EXPORT IN BOND* (1965), *DIE MISSWAHL* (1966), *DIE EISMÜTTER* (1967) oder *DIE REGENBOGENMACHER* (1967).

¹⁹ Hier konnte er „die schöne Chance, die Dinge auf die Zeile zu rücken, die man bis dahin versteckt hatte“, verwirklichen. BRODMANN in: *Die Geschichte einer Unmöglichkeit*. In: Sonntagsblatt. 15./16.05.1971, S. 33.

²⁰ BRODMANN: *Die Geschichte einer Unmöglichkeit*. 1971, S. 33. Rückblickend schätzte Brodmann diese Proteste gegen sein Blatt als vollkommen übertrieben ein, denn: „Das ungewöhnliche, das wir 1961 schrieben, ist längst gewöhnlich geworden. Was uns auf die schwarzen Blätter brachte, kann man in etablierten Bürgerblättern lesen.“ Ebd.

²¹ BRODMANN in: *Die Geschichte einer Unmöglichkeit*. 1971, S. 33.

²² BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

²³ Vgl. BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980. Aus den Angaben Brodmanns läßt sich schließen, daß der Titel u. U. OUVRIERS-PAYSANS lautete, und der Film am 01. Mai 1960 ausgestrahlt wurde.

regelmäßig Gebrauch machte“²⁴, wie sich später herausstellte, und die mit dem von Brodmann portraitierten Milieu nichts zu tun hatte. Seine frühen Filme kreisen thematisch vor allem um den Ausverkauf der Heimat an deutsche Industrieunternehmen, eine Problematik, die Brodmann auch später wiederholt aufgriff.²⁵

Ebenfalls seit 1961 leitete Brodmann als verantwortlicher Redakteur im Schweizer Fernsehen eine Sendung mit dem Titel FREITAGSMAGAZIN, deren Vorbild das BBC-Magazin TONIGHT²⁶ war. Auch das Schweizer »Plagiat«²⁷, das Brodmann selbst moderierte, war kritisch und frech, denn es zeigte eine Schweiz, „die nebst ihrer rühmlichen Vorderseite auch weniger rühmliche Beschädigungen auf der Rückseite“ aufwies.²⁸ Aufgrund der wenigen vorliegenden Filme läßt sich der Charakter der Beiträge nur ungefähr rekonstruieren; auffallend ist jedoch die Dominanz von Musik – vermutlich aufgrund mangelnder Originaltontechnik.²⁹ Allerdings zielte die Musik im Gegensatz zum damals üblichen »pathetischen« Gebrauch eher auf eine ironisierende (komisch wirkende) Brechung. In DER STAATSBESUCH (1961) dienten Brodmann zum Beispiel zwei gegensätzliche Musikstücke (ein volkstümlicher Walzer und ein orchestraler Marsch) um die beiden Ebenen Volk und Staatsbesuch kontrastierend zu untermalen. Bild- und Tonebene werden so in Einklang gebracht, wobei die Musik vor allem die Funktion hat, den jeweiligen Bildsequenzen eine komisch wirkende Grundstimmung zuzuordnen. Rekonstruierbar sind folgende von Brodmann zwischen 1961 und 1963 für das FREITAGSMAGAZIN entstandene Beiträge: DAS LEBEN IST EIN FEST, SECHSTAGERENNEN, DER STAATSBESUCH, DAS SCHÖNHEITSHOTEL, RECEPTION DIPLOMATIQUE, DIE PUTZETE, ferner ein Film über den Ort Lachen in der Fasnacht sowie ein Beitrag über Mädchen, die sich in der Zeitschrift *Karriere* als Filmschauspielerinnen oder Fotomodelle bewerben können. Seine Filme bewegen sich zwischen zwei verschiedenen Polen: cineastisch-anspruchsvolle Filme auf der einen und eher journalistisch geprägte Beiträge auf der anderen Seite, wobei die Erstgenannten durch einen sehr spielerischen Umgang mit filmischen Mitteln (Zeitraffer, Bewegungskommentierung durch Musik, Ironie etc.) gekennzeichnet sind. So läßt Brodmann zum Beispiel in DIE PUTZETE einen Putztrupp in einem Museum als komisches Ballett auftreten. Dagegen tragen die journalistischen Beiträge bisweilen einen deutlich moralisierenden Ton.³⁰ Schon zu Beginn seines »dokumentarischen« Filmschaffens kristallisierte sich bei Brodmann ein Spannungsverhältnis zwischen journalistischen und cineastischen Interessen heraus, das auch sein gesamtes ŷuvre bestimmte.

Allerdings stieß das FREITAGSMAGAZIN – mit steigender Beliebtheit beim Publikum – auf steigenden Wi-

²⁴ BRODMANN in: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

²⁵ Vgl. u. a. seine Filme SCHLUPFWINKEL SCHWEIZ – BEOBACHTUNGEN IM ASYL DER MILLIONÄRE (1972) oder GLACIER-EXPRESS (1981).

²⁶ Brodmann beschrieb rückblickend die britische Sendung Tonight als ein „Magazin gemischt aus eingespielten Filmbeiträgen und aus Studionummern, Gesprächen im Studio usw. Das war sehr lustig gemacht, zum Teil aufmüpfig gemacht, elegant gemacht und vor allem eine ganz raffinierte Mischung von allem, was in so ein Magazin gehört.“ In: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 15.

²⁷ Neben Brodmann arbeitete auch der inzwischen renommierte Dokumentarfilmer Michael Mrakitsch für das Magazin. In dem poetisch-avantgardistischen Beitrag DIE BALLNACHT läßt sich bereits Mrakitschs »eigenwilliger« Stil erkennen.

²⁸ RAMSPECK, Jürgen: *Das Abenteuer, ein ganzes Leben lang laut zu denken*. 1990, S. 39.

²⁹ Die neue Technik leichter, geblimpter Handkameras mit Synchronon wird erst in diesen Jahren entwickelt. Es dominierte der sog. »Erklärdokumentarismus«: Ein zu den Bildern gesprochener Kommentar wurde dabei meist mit Musik unterlegt, wobei der pathetische Gestus der Wochenschauen auch noch lange nach 1945 und bis in die 60er Jahre hinein nachwirkte. Vgl. Kap. II.3, in dem explizit die neue technische Entwicklung im Zuge des *Cinema Direct* beschrieben wird.

³⁰ Am Ende seines Beitrags über die Zeitschrift *Karriere* bezeichnet Brodmann z. B. eine Inserentin als „verhindertes Callgirl im schulpflichtigen Alter“.

derstand in den Fernsehgremlinen. Sendezeit und Termine wurden innerhalb von zwei Jahren so gekürzt, daß von anfänglich sechzig Minuten pro Woche noch fünfunddreißig Minuten im Monat übrigblieben. Die Streichung zweier Beiträge über die Schweiz, die zum einen Antisemitismus, zum anderen das Thema Kriegsdienstverweigerung problematisierten, empfand Brodmann als Vorzensur. Mit einem ganzseitigen Leitartikel in der *Züricher Woche* wandte er sich empört an die Öffentlichkeit. Sein öffentlicher Protest gegen die „schleichende Entmündigung“ seines bis dahin „kritisch-bissigen“ Magazins durch die „Fernseh-hierarchie“³¹ führte zum Eklat: Brodmann war von nun an für das Schweizer Fernsehen nicht mehr tragbar; er selbst sah für sich in der Schweiz keine berufliche Perspektive mehr.

So nutzte er die Chance, ins berufliche »Exil« nach Deutschland zu gehen, wo er zunächst für das zeitkritische Magazin *IN DIESEN TAGEN – ZEITGESCHEHEN NAH GESEHEN* beim neugegründeten ZDF als Redakteur arbeitete. Sein erster Film für diese Reihe thematisiert die Volksabstimmung über eine eventuelle atomare Bewaffnung der Schweiz. Insgesamt drehte Brodmann 22 Beiträge für das von Heinz Metlitzky geleitete Magazin. Parallel dazu orientierte er sich sukzessive vom Print- zum Fernsehjournalismus und gab schließlich die Chefredaktion der *Züricher Woche* ab, für die er allerdings weiterhin als Redakteur tätig blieb. Aufgrund seines Beitrags *HEIA SAFARI* (1964)³² engagierte der Süddeutsche Rundfunk Brodmann für seine berühmte Reihe *ZEICHEN DER ZEIT*: ein letzter, entscheidender Schritt zum Fernsehdokumentarismus. Brodmann nannte sich selbst rückblickend ein „Durchhalte-Kaninchen“ und schilderte den Wechsel vom ZDF zum SDR in einer Diskussionsrunde:

„Da rief mich Dieter Ertel an und sagte: ‘Sind Sie mit dem ZDF verheiratet? Sie haben da einen Film gemacht, ich habe ihn gerade gesehen, der ist bei uns geplant. Den können wir jetzt streichen.’ In dem Moment war mir klar, was das bedeutete: Man konnte mich nach Stuttgart holen.“³³

Obwohl die Reihe zu diesem Zeitpunkt innerhalb des Senders umstritten war und nach inzwischen siebenjähriger Laufzeit die Auffassung herrschte, ihr Konzept sei überholt³⁴, realisierte Brodmann bis zum (vorläufigen) Ende der Sendereihe 1973³⁵ immerhin achtundzwanzig Filme. Ästhetische Höhepunkte bilden seine Beiträge *DIE MISSWAHL* (1966), *DER POLIZEISTAATSBESUCH* (1967) und *DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN* (1973), mit denen er seinen Ruf als Dokumentarfilmer begründete. Für die beiden erstgenannten erhielt er jeweils einen Adolf-Grimme-Preis.

Doch mit dem Zusammenbruch der »Wirtschaftswunderwelt«, dem Regierungswechsel zur sozialliberalen Koalition (1969) und mit Beginn der Studentenproteste verloren seine Filme (bis etwa Mitte der siebziger

³¹ BOLESCH, Cornelia: *Die Methode der versteckten Wut*. In: Dies. (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Porträts*. 1990, S. 193.

³² Der Film handelt von einem amerikanischen Öl- und Fernsehmulti, der sich als Großwildjäger in Afrika seine Wohnzimmereinrichtung zusammenschießt. Das Thema war auch von der SDR-Dokumentarabteilung für die Reihe *ZEICHEN DER ZEIT* vorgesehen. Vgl. SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 22.

³³ BRODMANN in: *Nahezu alles anders machen. Oder: Das Herangehen ist gültig geblieben*. Tonprotokoll einer Diskussion mit Vertretern der Stuttgarter Schule. Abgedruckt in: STEINMETZ/SPITRA (Hg.): *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«*. 1989, S. 32.

³⁴ „Kaum war ich da, 1965/1966, hat man bereits davon gesprochen, die *Zeichen der Zeit* jetzt langsam sterben zu lassen, weil die Reihe doch eigentlich lange genug gelaufen sei. [...] Dann habe ich gesagt: ‘Um Gottes willen, wozu bin ich eigentlich hergekommen? Kaum bin ich da, soll die Reihe sterben!’ Sie sollte sterben, aber jetzt hat sich der Rest der ARD starkgemacht für *Zeichen der Zeit* [...]“ BRODMANN ebd., S. 32.

³⁵ Ende der achtziger Jahre setzte der SDR die Reihe *ZEICHEN DER ZEIT* bis heute fort.

Jahre) ihr bisheriges Kritikpotential und spiegeln eine Phase stilistischer und thematischer Suche. Insbesondere der plötzliche Tod Heinz Hubers (Leiter der Dokumentarabteilung) wurde als tiefer Einschnitt innerhalb der Redaktion empfunden. So hob Dieter Ertel insbesondere Hubers „integrierende und motivierende Ausstrahlung“ hervor.³⁶

In der Folgezeit war eine Aufsplitterung der Abteilung festzustellen. Dieter Ertel und Elmar Hügler wechselten 1973 beispielsweise gemeinsam zu Radio Bremen. Eine gewisse allgemeine Orientierungslosigkeit bzw. Verunsicherung unter den Fernsehjournalisten und Dokumentarfilmern resultierte einerseits aus der von der Studentenbewegung ausgelösten Medienkritik, durch die der scheinbar »objektive« Fernsehdokumentarismus selbst in Manipulationsverdacht geriet³⁷; auch der Programmumbau innerhalb der ARD-Anstalten zwischen 1969 und 1974 wurde von einer generellen Suche nach neuen Formen begleitet.³⁸

Ende der siebziger Jahre löste sich – angesichts des politischen Wechsels und der „Resignation und Integration oppositioneller Strömungen“³⁹ – auch der ideologisch-politische Aufklärungsanspruch des Dokumentarfilms langsam auf. Betont subjektive und essayistische Mischformen verwischten die Genre Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Auch Brodmanns Dokumentationen zeigen in diesen Jahren wieder verstärkt »filmische« Stilmerkmale. Neben dem selbstbewußten Einsatz von Musik – entgegen der »puristischen« Ausrichtung der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe⁴⁰ –, kennzeichnet insbesondere die Beschäftigung mit historischen Themen den Wandel innerhalb seines Schaffens. In drei anspruchsvollen Reihen wandte Brodmann sich – auch aus ganz persönlichem Interesse – der Vergangenheit zu: In MAGISCHE NAMEN (1977–1981) zeichnete er Portraits von Personen der Geschichte, wie etwa Rudolf Steiner, Mussolini oder Che Guevara; in der siebenteiligen Reihe LATerna TEUTONICA (1979/80), die Brodmann alleinverantwortlich konzipierte, arbeitete der Filmliebhaber und -kenner die Geschichte des deutschen Tonfilms von den zwanziger Jahren bis zu den Trümmerfilmen nach 1945 auf; schließlich setzte er sich engagiert in fünf Beiträgen für die dreizehnteilige Reihe EUROPA UNTERM HAKENKREUZ (1982/83) mit dem Faschismus auseinander, wobei ihm mit *Auschwitz* ein ungewöhnlich beeindruckender, sensibler und sehr persönlicher Film gelang. In allen drei Sendereihen verband Brodmann die Wahl seiner Themen mit persönlichen Anliegen und Neigungen, wobei er bewußt autobiographische Bezüge herstellte.

1983 wurde ihm für sein gesamtes filmisches Werk der neugeschaffene Basler Kulturpreis verliehen, den er in Anspielung auf seine frühere Kontroverse mit den Schweizer Fernsehverantwortlichen „als Herausforde-

³⁶ ERTEL: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. In: HELLER/ZIMMERMANN (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder*. 1990, S. 54. Brodmann kritisierte vor allem den negativen Einfluß des Fernsehdirektors Horst Jaedicke auf die Abteilung. In der Dokumentation von KLUGE/PRILL: *Das Beste an der ARD sind ihre Anfänge*. 1990, behauptete Brodmann, Jaedicke habe die Abteilung „gehaßt“, was dieser deutlich von sich wies. Vgl. hierzu auch Kap. IV.1.2.

³⁷ Vgl. hierzu Kap. IV.1.7.1.

³⁸ So enthalten ab 1970 fast alle ZEICHEN DER ZEIT-Beiträge An- und Zwischenmoderationen, eine redaktionelle Vorgabe, die Dieter Ertel (als Nachfolger von Heinz Huber) zwecks einer angestrebten Personalisierung der anonymen Institution Fernsehen einführte. Vgl. hierzu Kap. IV.1.5 der Arbeit.

³⁹ ZIMMERMANN: *Der Apparat löscht sein Gedächtnis. Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie*. In: Ders. (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 35.

⁴⁰ „Dort galt das strenge Prinzip: Keine Musik im Dokumentarfilm, es sei denn, sie kommt auch optisch vor. Das war eine gute Schule, denn nach Jahren der Enthaltsamkeit näherte man sich diesem Stilmittel mit großer Zurückhaltung aufs Neue [...]“. BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

„rung“ auffaßte „an die Adresse der sogenannten Verantwortungsträger, die beim Verwalten und Kontrollieren unserer Medien mit vaterländischer Gründlichkeit den Geist abtöten und reif machen für die Emigration.“⁴¹

Ab Mitte der achtziger Jahre beschäftigte sich Brodmann wieder verstärkt mit der politisch-demokratischen Kultur in der Bundesrepublik, die ihm nach dem konservativen Machtwechsel scheinbar eine vergrößerte Angriffsfläche bot, etwa in den Filmen EIN LIBERALER IN DEUTSCHLAND – THEODOR HEUSS (1984), KOHL UND RAU (1987), DIE WAHL NACH BARSCHHEL (1988) oder DIE REDE-WENDE (1988). Sein eigentliches Engagement dieser Jahre galt jedoch der Volksinitiative zur Abschaffung der Schweizer Armee.⁴² 1986 drehte Brodmann den Film DER ANDERE DÜRRENMATT – ODER WAS HAT EIN SCHWEIZER GEGEN DIE SCHWEIZ, in dem die These von der Absurdität der Schweizer Armee film-satirisch und argumentativ umgesetzt wird. 1987 vertiefte er dieses Thema mit seinem Film VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH, für den er nochmals einen Adolf-Grimme-Preis erhielt und mit dem er in der Schweiz einen kleinen politischen Sturm auslöste.

Am 02. Februar 1990 starb Roman Brodmann nach langer Krankheit an einem Krebsleiden. Aufgrund seines unverkennbaren Autorenstils und seiner ungewöhnlich hohen Produktivität gehört er zu den bedeutendsten und produktivsten Filmemachern des deutschsprachigen Fernsehdokumentarismus. Kritisch setzte er sich immer wieder mit seinem Heimatland auseinander und wies meist bitter-ironisch auf politische, wirtschaftliche sowie gesellschaftliche Mißstände in der Schweiz hin⁴³, die er einerseits liebte, andererseits jedoch auch einmal als „gesellschaftspolitischen Friedhof“⁴⁴ bezeichnete. Während die einen in ihm das »kritische Gewissen« der Schweiz sahen, hielten die anderen ihn für einen »Nestbeschmutzer« oder gar »Landesverräter«.

I.3 Aufbau und Konzept der Arbeit

Eine knappe Übersicht des theoretischen Dokumentarfilm-Diskurses sowie einzelner dokumentarästhetischer Stilrichtungen in Kap. II soll, ausgehend vom Forschungsstand und einzelnen Dokumentarfilmtheorien, Basis und Kontext für die Filmanalysen liefern, wobei den neueren pragmatisch-rezeptionsästhetischen Ansätzen besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Wichtig erscheint dabei auch die Bedeutung und Rolle des Fernsehens für die Entwicklung des Dokumentarfilms.

Unmittelbar daran anschließend, soll in Kap. III Brodmanns eigene Dokumentarfilm- und Berufsauffassung vorgestellt werden, um so einen direkten Vergleich mit den theoretischen Positionen sowie seiner Filme mit den verschiedenen ästhetischen Ausprägungen des Dokumentarfilms in den USA, Frankreich und Deutschland zu ermöglichen. Da die ästhetischen Verfahren von Ironie und Satire einen zentralen Stellenwert innerhalb seines Werkes einnehmen, sollen beide Begrifflichkeiten eingegrenzt und ansatzweise definiert werden.

⁴¹ ZIMMERMANN, Verena: *Basler Kulturpreis an Roman Brodmann*. In: Basler Zeitung. 20.06.1983.

⁴² Sein bereits 1973 erschienenes Buch »Schweiz ohne Waffen« schildert die Fiktion einer Volksabstimmung, in der eine knappe Mehrheit der Abschaffung der Armee zustimmt. Zehn Jahre später wird die »Gruppe Schweiz ohne Armee« gegründet, deren Aktionen Brodmann über mehrere Jahre – mit viel Sympathie – verfolgte.

⁴³ Exemplarisch seien hier seine Filme ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN (1971), SCHLUPFWINKEL SCHWEIZ (1972) oder SOS AM PIZ PALÜ (1981) genannt. Vgl. auch Kap. IV.9 der Arbeit.

⁴⁴ BRODMANN: *Die Schweiz ist ein gesellschaftspolitischer Friedhof*. Interview mit Roman Brodmann. In: Tele (Schweiz), Nr. 46. 22.–28.11.1982.

Als eine ästhetisch »sozialisierte Aggression« oder »kultivierte Wut« stellt die Satire für Brodmann ein filmisches Stilmittel dar, mit dessen Hilfe er seine Emotionen disziplinieren und verarbeiten kann. Diese Operationalisierung des satirischen Prinzips bietet gleichsam einen Schlüssel für das Verständnis vieler seiner Filme an.

In Kap. IV sollen schließlich seine Filme unter Berücksichtigung der in Kap. II und III herausgearbeiteten theoretischen, persönlichen und stilistischen Implikationen analysiert werden. Die systematische Einteilung seiner Filme ergibt neun prägnante Schaffensperioden. Es handelt sich zum einen um die Fernsehreihen ZEICHEN DER ZEIT (1965–1973), MAGISCHE NAMEN (1977–1981), LATERNA TEUTONICA (1979/80), EUROPA UNTERM HAKENKREUZ (1982/83) und ABENTEUER EISENBAHN (1981–1986), zum anderen um ästhetisch oder thematisch zusammengehörige Filme, die innerhalb bestimmter Reihen oder reihenu-nabhängig entstanden: »Suche nach neuen Ausdrucksmitteln«, »Medien – Medienkritik«, »Hinterfragung der politischen Kultur« sowie »Schweizer Zyklus«. Diese Werkphasen werden, soweit möglich, in chronologischer Reihenfolge abgehandelt, wobei einige der thematischen Blöcke jedoch aus zeitlich stark divergierenden Filmen bestehen, da Brodmann sich mit einigen Themen über viele Jahre hinweg oder sporadisch in größeren Zeitabständen beschäftigte. Begonnen wird mit der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe, während der Schweizer Zyklus den Abschluß des Analyseteils bildet. Die einzelnen Ergebnisse werden dabei jeweils in einem Zwischenresümee festgehalten und sollen am Ende der Arbeit (Kap.V) noch einmal in einer abschließenden Betrachtung zusammengefaßt und ausgewertet werden.

II

Der Dokumentarfilm und sein theoretischer Diskurs

Um Brodmanns Filmarbeit in den Gesamtkontext dokumentarästhetischer Entwicklung einordnen zu können sowie die Analyse seiner Filme theoretisch zu fundieren, erscheint es sinnvoll, zunächst den theoretischen Diskurs des Dokumentarfilm-Genres zu reflektieren. Die Untersuchung der Filme Brodmanns wird sich an die neueren Theoriekonzepte anschließen, die die Wahrnehmung eines Films als nichtfiktional oder fiktional in erster Linie auf einen filmischen Kommunikationsprozeß zwischen Autor und Rezipient zurückführen. Damit rücken die Rezeptionsästhetische Dimension von Dokumentarfilmen sowie ihre sozialen und gesellschaftspolitischen Implikationen stärker in den Vordergrund – ein erkenntnistheoretischer heuristischer Ansatz, der einen pragmatischen Zugriff auf die meisten Filme Brodmanns erlaubt, die sich vielfach durch eine gesellschaftskritische Intention auszeichnen.

Eine eindeutige Definition des Begriffs »Dokumentarfilm« und seiner Abgrenzung zu anderen Genres sowie zum Fiktionsfilm erscheint nach wie vor problematisch. Die allgemeinste und vermeintlich verlässlichste Genrebestimmung differenziert zwischen der Reproduktion einer vorgefundenen, real existierenden Wirklichkeit im Dokumentarfilm und einer erfundenen, imaginären Welt im Fiktionsfilm. Doch diese Unterscheidungen erweisen sich nach wie vor als wenig tragfähig, denn ob ein Film als dokumentarisch oder fiktional wahrgenommen wird, hängt von mehreren Faktoren ab: Filmemacher und Rezipient gehen einen Dialog ein, wobei sich auf beiden Seiten bestimmte Wahrnehmungs- und Verstehenskonventionen eingeschrieben haben. Kompliziert wird diese Situation noch dadurch, daß das Fernsehen gegenüber den tradierten Ausprägungen des Dokumentarfilms im Kino neue dokumentarische Formen hervorgebracht hat: Nachrichten- und Magazinsendungen, Live-Übertragungen, Features oder Mischformen wie das Dokumentarspiel. Diese verschiedenen Präsentationsformen tragen nicht gerade zu einer Auflösung der Begriffsverwirrungen bei. Der Fernsehdokumentarismus nimmt durch seine Einbindung in institutionelle, programmökonomische und -politische Zwänge einen besonderen Status ein, der für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung sein wird: Dokumentarfilme für das Fernsehen entfalten – gezwungenermaßen – eine andere Ästhetik.

II.1 Forschungsstand

Erst relativ spät setzte (weltweit) eine wissenschaftlich-theoretische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm ein, der bis heute im Schatten des Spielfilms steht, obwohl die Filmgeschichte mit (im umgangssprachlichen Sinne) »dokumentarischen« Streifen überhaupt erst begonnen hatte. Exemplarisch stehen dafür die Filme der Brüder Lumière, deren Ziel eine möglichst exakte Wiedergabe der Realität war. Doch bereits in den ersten scheinbar kunstlosen Streifen wie *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE* (1895) läßt sich eine dramaturgische Struktur nachweisen⁴⁵, die die Frage nach »dokumentarisch« oder »fiktional« aufwirft. Erinnert sei auch an die Dokumentarfilme Robert Flahertys oder John Griersons, die bis ins Detail inszeniert, vor der Kamera arrangiert und nach Erzählprinzipien aufgebaut waren.⁴⁶

Hattendorf⁴⁷ datiert den Beginn der Dokumentarfilmforschung erst um 1970 und klammert damit die filmtheoretischen Arbeiten André Bazins, Siegfried Kracauers sowie die pragmatischen Schriften der Dokumentaristen John Grierson, Dziga Vertov oder Paul Rotha⁴⁸ aus. Da die neuere Filmtheorie explizit die Ansätze der historischen Dokumentarfilmtheorien aufgreift und reflektiert, konzentriert sich die folgende Darstellung v. a. auf die jüngere Dokumentarfilm-Diskussion.⁴⁹ Auch Sandra Schillemans⁵⁰ beklagt die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren (semiotischen und poststrukturalistischen) Filmtheorie, die aus den Arbeiten von Christian Metz⁵¹ erwachse und hauptsächlich strukturalistische oder konstruktivistische Fragestellungen behandle (Film als Sprache und Struktur oder Film als Text), wobei eine eindeutige Präferenz für den Fiktionsfilm (insbesondere den klassischen Hollywood-Film) vorherrsche. Eine systematisch-theoretische Aufarbeitung des Dokumentarfilm-Genres fehlt bis heute weitgehend.

⁴⁵ Vgl. HOHENBERGER, Eva: *Die Wirklichkeit des Films*. 1988, S. 11 ff.

⁴⁶ Vgl. dazu HELLER, H.-B.: *Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken*. In: Ders./Zimmermann (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1990, S. 19 ff.

⁴⁷ HATTENDORF, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1994, S. 28 ff.

⁴⁸ Damit sind diejenigen Publikationen ausgegrenzt, die sich z. B. um die öffentliche Anerkennung von Dokumentarfilmen als „künstlerisch, pädagogisch oder aber propagandistisch geeignete kulturelle Leistungen“ bemühen, „anekdotisch-biographische Berichte“ darstellen oder „didaktisch-lehrhafte Anleitungen“ von Praktikern sind. Beispielhaft dafür steht die von der britischen und amerikanischen Dokumentarfilmbewegung unter John Grierson während des Zweiten Weltkriegs veröffentlichte »Documentary News Letter«. HATTENDORF, a.a.O., S. 28.

⁴⁹ Vgl. insbesondere: BERG, Jan: *Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten*. 1990. – Ders.: *Wirklich und wahrhaftig. Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms*. 1982. – DECKER, Christof: *Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. 1995. – GUYNN, William Howard: *A Cinema of Nonfiction*. 1990. – HATTENDORF, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. 1995. Ders.: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1994. – HOHENBERGER, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. 1988. Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998. – KLUGE, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. 1975. – KUHN, Annette: *The Camera I: Observations on Documentary*. 1978. – KAPLAN, E. Ann: *Theory and Strategies of the Feminist Documentary*. 1988. – NICHOLS, Bill: *Performativer Dokumentarfilm*. 1995. Ders.: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. 1991. – ODIN, Roger: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*. 1990. – PAECH, Joachim: *Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms*. 1990/91. – PLANTINGA, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. 1997. – SCHILLEMANS, Sandra: *Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie*. 1995. – WILDENHAHN, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. 1975. – WINSTON, Brian: *Claiming The Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. 1995.

⁵⁰ SCHILLEMANS: *Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie*. 1995, S. 11.

⁵¹ Vgl. METZ, Christian: *Semiotique des Films*. 1972.

Allerdings beschäftigen sich zahlreiche Publikationen⁵² zu den amerikanischen und britischen »documentaries« mit den filmästhetischen, sozialkritischen und historischen Aspekten der Gattungsgeschichte »Dokumentarfilm«. Im Gegensatz zur deutschen Forschungsliteratur können diese Länder auf eine kontinuierliche filmtheoretische Tradition bis in die Anfänge der Filmgeschichte rekurren. Dagegen weist die deutsche Literatur Forschungsdefizite auf, die mit der Diskreditierung der deutschen Kulturfilm-Tradition nach 1945 infolge ihrer Abkoppelung von der europäisch-amerikanischen Dokumentarfilm-Tradition und ihrer politischen Instrumentalisierung im Dritten Reich zusammenhängen.⁵³ Zudem setzte in der Bundesrepublik erst verspätet in den sechziger Jahren eine allgemeine Reflexion dokumentarästhetischer Probleme ein, wobei allerdings für den deutschen Forschungsstand bis etwa Ende der achtziger Jahre die Opposition von filmkünstlerischen und journalistisch-pragmatischen Formen sowie die Ausblendung des Fernsehdokumentarismus charakteristisch ist. Exemplarisch für die wissenschaftstheoretische Vernachlässigung des Fernsehdokumentarismus sei Wilhelm Roths als Standardwerk geltende Abhandlung »*Der Dokumentarfilm seit 1960*« (1982) genannt, die sich auf die rein filmgeschichtliche Linie konzentriert, ohne die innovativen Einflüsse des Fernsehens auf die Entwicklung des Dokumentarfilms zu berücksichtigen. So widmet Roth dem Dokumentarfilm im Fernsehen lediglich ein Kapitel und lässt den neueren Dokumentarfilm erst mit dem *Direct Cinema* in den sechziger Jahren beginnen.

Die meisten deutschsprachigen Publikationen⁵⁴ behandeln Teilbereiche (z. B. Nachrichtensendungen, politische Magazine), sind Selbstdarstellungen und Erfahrungsberichte von Dokumentaristen, die eher als Quellenmaterial verwertbar sind oder suchen in sogenannten Werkstattgesprächen⁵⁵ den persönlichen Erfahrungsaustausch mit Dokumentarfilmern. Untersuchungen zu Dokumentarfilm verwandten (populären) Formen wie Dokumentation, Feature oder Reportage sind kaum historisch, sondern meist thematisch oder ideologiekritisch ausgerichtet. Zwar wurde das Verhältnis von Dokumentarfilm und Fernsehen in den Debatten der achtziger Jahre über die Krise des Dokumentarfilms immer wieder diskutiert, doch kaum zum Gegenstand eingehender wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht. Dies scheint verwunderlich, zumal gerade das Fernsehen für die Entwicklung, Produktion und Distribution von Dokumentarfilmen in Deutschland von Anfang an eine wichtige Rolle gespielt hat. Erst 1989 wurde eine Aufarbeitung des Fernseh-

⁵² Vgl. u. a. BARNOUW, Erik: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. 1974. – BARSAM, Richard Meran: *Nonfiction Film: a vertical history – revised and expanded*. 1973. – CORNER, John (Hg.): *Documentary and the Mass Media*. 1986. – MAMBER, Stephen: *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. 1974. – REISZ, Karel: *The Technique of Film Editing*. 1953. – ROSENTHAL, Alan (Hg.): *New Challenges for Documentary*. 1988. – ROTH, Paul: *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. 1951.

⁵³ Ergänzend führt Heller die »Unschärfe« des Gattungsbegriffs und den »prekären« Programmstatus des Dokumentarfilms im Fernsehen an. Vgl. hierzu: HELLER: *Dokumentarfilm und Fernsehen. Beschreibung eines Forschungsprojekts*. In: Zimmermann (Hg.): *Fernsehdokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 347–355.

⁵⁴ Vgl. HORLEMANN, Jürgen: *Ein Tag für Afrika oder wie der Hunger verkauft wird*. 1985. – KEPPLER, Angela: *Präsentation und Information. Zur politischen Berichterstattung im Fernsehen*. 1985. – KREUZER, Helmut/SCHUMACHER, Heidemarie (Hg.): *Magazine audiovisuell. Politische Kulturmagazine im Fernsehen der Bundesrepublik*. 1988. – REICHERT, Hans Ulrich: *Produktionsbedingungen des Fernsehens. Eine Fallstudie*. 1986. – RITSCHER, Hans/SCHELZ, Helga: *Fernsehen – genau betrachtet: Sequenzanalysen von Auslandsberichten*. 1981. – WEMBER, Bernward: *Wie informiert das Fernsehen? Ein Indizienbeweis*. 1976.

⁵⁵ Vgl.: HEIMBUCHER, Achim/HÖRMANN, Günther (Hg.): *Thema Dokumentarfilm. Offene Fragen zum Dokumentarfilm und Modelle langfristiger Filmarbeit. Ergebnisse von zwei Werkstattgesprächen*. 1984. – MARCHAL, Peter: *Dokumentarfilmarbeit und Aufbau einer Medienarbeit »von unten«*. 1985. Zum bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus vgl.: GREFE, Christiane: *Auszug aus der Realität. Der Report: Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1986. – STEINMETZ, Rüdiger/SPITRA, Helfried (Hg.): *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen*. 1989.

dokumentarismus durch das Teilprojekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft »Der Dokumentarfilm im bundesrepublikanischen Fernsehen. Eine historisch-systematische Untersuchung« der Universität Marburg systematisch in Angriff genommen.⁵⁶

Unter Berücksichtigung der internationalen Forschung läßt sich jedoch ein wieder erstarktes Interesse in den achtziger und neunziger Jahren am Dokumentarfilm verzeichnen, das sich – neben der theoretischen Diskussion in Einzelstudien⁵⁷ – auch in einer Reihe von Sammelbänden und Symposien niedergeschlagen hat.⁵⁸

II.2 Historische Definitionsmodelle

Angesichts der vielen verschiedenen, ideologisch oder ästhetisch begründeten – oft normativen – Definitionsmodelle scheint eine eindeutige definitorische Abgrenzung des Begriffs Dokumentarfilm nach wie vor problematisch. Um eine Verstrickung in Probleme der Gattungs- oder Genretheorie zu vermeiden, soll – anstelle eines weiteren Definitionsversuches – ein kursorischer Überblick über die wesentlichen historischen und theoretischen Implikationen der Dokumentarfilmdiskussionen aufgezeigt werden. Die Definition dessen, was ein Dokumentarfilm sei oder wie er sein sollte, wandelte sich entsprechend der jeweils aktuellen Dokumentarfilmpraxis bzw. -schule. Hartnäckig hielt sich über viele Jahrzehnte (zum Teil bis heute) die Auffassung, daß dokumentarisches Filmen gleichzusetzen sei mit der Reproduktion einer vorgefundenen, »real« existierenden Wirklichkeit, während im fiktionalen Film eine erfundene, imaginäre und konstruierte »Realität« dargestellt werde.

Interessanterweise findet sich in der frühen Filmgeschichte die kategorische Unterscheidung von fiktionalen und dokumentarischen Filmformen nicht. Allerdings begannen bereits zum Ende des letzten Jahrhunderts die »dokumentarischen« Streifen das Publikum zu langweilen, das – wie im Theater – Sensationen und Spannung erwartete. Die Zuschauer verlangten nach erzählten Geschichten, komplexen Erzählstrukturen,

⁵⁶ Vgl. HELLER, H.-B.: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus. Theoretische Implikationen*. 1994, S. 91–100. – Ders.: *Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart*. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Heft 45. 1994. – DERS./ZIMMERMANN (Hg.): *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1990. – DERS./ZIMMERMANN (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. 1996. – ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. 1994, S. 213–319. – Ders. (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992. – STEINMETZ, Rüdiger/SPITRA, Helfried (Hg.): *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen*. 1992.

⁵⁷ Vgl. die in Fußnote 50 angeführte Literatur.

⁵⁸ Vgl. hierzu: BEYERLE, Mo/BRINCKMANN, Christine N. (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. 1991. – BLÜMLINGER, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990. – CORNER, John (Hg.): *Documentary and the Mass Media*. 1986. – ERTEL, Dieter/ZIMMERMANN, Peter (Hg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. 1996. – GREEF, Willem de/HELSING, Willem (Hg.): *Image – Reality – Spectator. Essays on Documentary Film and Television*. 1989. – HATTENDORF, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. 1995. – HELLER/ZIMMERMANN (Hg.): *Bilderwelten – Weltbilder*. 1990. Dies. (Hg.): *Blicke in die Welt*. 1996. – HOHENBERGER, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998. – LUDES, Peter u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994. – LYANT, Jean-Charles/ODIN, Roger (Hg.): *Cinéma et Réalités*. 1984. – RENOV, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. 1993. – ROSENTHAL, Alan (Hg.): *New Challenges for Documentary*. 1988. – STEINMETZ/SPITRA: *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen*. 1989. – ZIMMERMANN, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. 1992.

die ihnen der Spielfilm schließlich bot. Als die Zahl »erzählender« Filme in den zwanziger Jahren immer mehr anstieg, entstand bei Filmemachern und Zuschauern das Bedürfnis nach einer Differenzierung von fiktionalen und dokumentarischen Filmformen und damit nach verbürgter Glaubwürdigkeit.⁵⁹

Die Verwendung des Begriffs »dokumentarisch« (documentary) geht auf John Grierson zurück, den späteren Mentor der berühmten britischen Filmschule. Auslöser war Robert Flahertys Film *MOANA* der, – gerade weil er nach ästhetischen (dramaturgischen und narrativen) Prinzipien aufgebaut war, die dem lange Zeit konträr erachteten Spielfilm entlehnt waren –, von Grierson und seinen Schülern als Ausprägung einer neuen, dokumentarischen Form (Gattung) definiert werden konnte. Am 08. Februar 1926 schrieb Grierson in der *New York Sun* in einer Rezension von Flahertys *MOANA* jenen berühmten und viel zitierten Satz: „Of course, *MOANA*, being an visual account of events in the daily life of Polynesian youth and his family, has a documentary value.“ Grierson verstand den Dokumentarfilm als »kreativen Umgang mit der Realität« („the creative interpretation of actuality“), eine Definition, die auch Paul Rotha vertrat: „Documentary’s essence lies in the dramatization of actual material.“⁶⁰ Allerdings führte die Auffassung vom Dokumentarfilm als sozialverantwortlichem Erziehungsmittel letztlich auch zu seiner propagandistischen Instrumentalisierung.

Nach dem Zweiten Weltkrieg (und vor dem Hintergrund des propagandistischen Einsatzes von Dokumentarfilmen) ging es den Filmemachern des *Direct Cinema* vor allem darum, die Realität möglichst »authentisch« und »unverfälscht« zur Anschauung zu bringen. Die neue Technik leichter, selbstgeblimppter⁶¹ 16-mm-Handkameras mit lippensynchroner Tonaufnahme und empfindlicheren, kleineren Richtmikrophonen perfektionierte die in verschiedenen Ländern unabhängig voneinander entwickelten Aufnahmetechniken: Neben einer besseren technischen Bild- und Tonqualität konnte das Aufnahmeteam bei Bedarf auf zwei Personen reduziert werden. Diese Entwicklung schuf die Voraussetzung für ein weniger aufwendiges, unauffälligeres Beobachten von Ereignissen und Personen und führte zu einer neuen Ästhetik des Dokumentarfilms: dem *Direct Cinema* (auch *Uncontrolled Cinema* oder *Living Camera* genannt), allerdings in unterschiedlichen Ausprägungen. Im Gegensatz zur gängigen Filmgeschichtsschreibung, der zufolge die neue Technik erst Ende der fünfziger Jahre von dem amerikanischen Fernsehteam Leacock, Drew und Pennebaker entwickelt wurde, weist Kameramann Carsten Diercks darauf hin, daß bereits 1954 beim NWDR-Fernsehen das sogenannte *Pilot-Ton-Verfahren*, das eine lippensynchrone Koppelung von Handkamera und Tonbandgerät ermöglichte, entwickelt und seither eingesetzt wurde.⁶²

Das von dem amerikanischen Fernsehreporter-Team um Richard Leacock, D.A. Pennebaker und Robert Drew entwickelte *Direct Cinema*, (gemeint ist hier die filmästhetische Innovation), verzichtete so weit wie möglich auf Interviews sowie gestellte Aufnahmen und vertraute auf die unmerkliche Beobachtung mit der Kamera, die die gefilmten Situationen möglichst unverfälscht und »authentisch« zur Anschauung bringen sollte. Grundlegendes Problem dieser dokumentarischen Methode war zum einen, daß durch die Anwesenheit des Filmteams auch bei bewußt unaufdringlicher Filmarbeit ein Einfluß auf die gefilmten Personen nicht

⁵⁹ Vgl. hierzu HELLER: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus*. 1994, S. 94.

⁶⁰ Vgl. GRIERSON, John: *The Documentary Producer*. In: *Cinema Quarterly*. Vol. 2, No. 1, 08/1993, S. 8. – Paul Rotha zitiert nach WINSTON, Brian: *I Think We Are in Trouble*. In: Rosenthal, Alan (Hg.): *New Challenges for Documentary*. 1988, S. 21.

⁶¹ »Blimp« bezeichnet ein Spezialschutzgehäuse, das sich koffertartig um die Kamera legen läßt und so deren Laufgeräusch auf weniger als 30 dbA vermindert.

⁶² DIERCKS, Carsten: *Die »entfesselte« Kamera wird gesellschaftsfähig: Die Entwicklung des »Pilottons« und die Hamburger Schule*. In: Zimmermann (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 61–79.

für alle Situationen ausgeschlossen werden konnte; zum anderen stellte bereits die Auswahl des Themas oder der Kameraperspektive einen subjektiven Eingriff in die »vorgefundene Realität« dar. Insbesondere die bevorzugte Wahl spektakulärer bzw. sensationeller Themen (»Leacock'sche Krisenstruktur«) stieß auf Kritik, da dies zu einer Vernachlässigung der Alltagsprobleme einfacher Menschen führe und Voyeurismus provozieren könnte.⁶³ Dagegen entwickelten die Vertreter des *Cinéma Vérité*, insbesondere die französischen Dokumentaristen Jean Rouch, Edgar Morin sowie Chris Marker, neben der partizipierenden Beobachtung vor allem Techniken des Interview- und Gesprächsdokumentarismus und griffen mit der Kamera gezielt in das zum Teil für den Film in Szene gesetzte Geschehen ein, um es auf den Augenblick der »Wahrheit« zu konzentrieren. *MOI, UN NOIR* (1957) kann im Rückblick als erste Ausprägung des *Cinéma Vérité* gelten, steht an der Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm.⁶⁴

Beide Verfahren haben sich in den verschiedensten Mischungen in den folgenden Jahren durchgesetzt und einen tiefgreifenden Wandel des Dokumentarfilm-Genres eingeleitet: So dominierte fortan die Beobachtung mit der Kamera und der Originalton, der die Protagonisten des Films selbst zu Wort kommen ließ. Das Prinzip beider Stilrichtungen beruht auf einer Aufwertung des Visuellen und des Originaltons gegenüber dem klassischen Erklärdokumentarismus mit dominierendem Off-Kommentar und illustrierenden Bildern. An die Stelle einer hauptsächlich didaktischen Intention tritt die Betonung der Beobachtung. Die unterschiedlichen Ausprägungen des *Direct Cinema/Cinéma Vérité* haben in ihrem Glauben an eine »authentische Realitätsabbildung« eine gemeinsame Basis, die die dokumentarische Produktion und Selbstdefinition dieser Jahre prägte.

Durch die Perfektionierung der Technik, die eine möglichst »unverfälschte« Wiedergabe der Wirklichkeit garantieren sollte, näherte sich der dokumentarische Film mit seiner illusionären Realitätsabbildung dem fiktionalen an, der ebenso eine künstliche, aber dennoch sehr real wirkende fiktive Welt nahezu »perfekt« erschafft. Oder anders ausgedrückt: Mit dem Prinzip des *Direct* wurde eine neue Ideologie der Realitätsabbildung hervorgebracht, der Mythos der »Authentizität«. Gegen den traditionellen Spielfilm und den Fernsehdokumentarismus trat der cineastische, beobachtende O-Ton-Dokumentarismus mit dem Anspruch auf, die »Wirklichkeit« selbstevident zur Anschauung bringen zu können. Die Vertreter des *Direct Cinema* glaubten, die Lücke zwischen Realitäts- und Filmwahrnehmung schließen zu können. Der Dokumentarfilm sollte die Realitätserfahrung des Zuschauers filmisch ersetzen, so daß die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms gleichbedeutend mit der Teilhabe an der in ihm aufgehobenen Realität würde. Diesem Ziel hatten sich weder Grierson noch Vertov verschrieben. Griersons Theorie »verantwortungsbewußter Propaganda« zielte weniger auf Realitätsersatz als auf die Produktion sozialer Werte, während Vertov mit Hilfe eines

⁶³ Prototypen des *Direct Cinema* waren *PRIMARY* (1960) und *THE CHILDREN WERE WATCHING* (1960).

⁶⁴ Rouch, der die Kamera bewußt macht, plädiert für einen Methoden-Pluralismus. Durch die Technik der Handkamera entsteht der Eindruck »unverstellter Wirklichkeitswiedergabe«, durch das bewußte Spiel der Darsteller, mögen sie auch Laien sein, durch die Einbeziehung von Träumen, durch die Bild-Ton-Montage bekommt der Film eine irritierende Künstlichkeit, die zum Beispiel Godard bewunderte und die ihn auch beeinflusste. Vgl. seinen Film *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1959). Chris Marker (vgl. *LE JOLI MAI*, 1962) hielt dagegen nichts vom »unkontrollierten Film«, obwohl er in den sehr lebendigen Interviews dessen technische Mittel virtuos handhabt. Aber sein Eingreifen unterscheidet sich vom Intervenieren Rouchs. Marker vermeidet jedes Inszenieren oder jede Provokation; stattdessen benutzt er seine Materialien: Wochenschaubilder von Zeitereignissen, selbst gedrehte Paris-Ansichten, Interviews mit präzisen Fragen, um daraus am Schneidetisch seine »Wahrheit«, die aus Bild, Originalton und Kommentar besteht, zu artikulieren. Sein Dokumentarfilm ist Autorenkino, vielleicht mehr der *Nouvelle Vague* zugehörig als der Dokumentarfilmbewegung.

technologisierten Blicks das Handeln in der Welt neu organisieren wollte.

Brodmann, der ab 1965 Dokumentarfilme für den Süddeutschen Rundfunk drehte, war von diesen dokumentarästhetischen Strömungen stark beeinflusst. Doch beeindruckten den Filmliebhaber und langjährigen Filmkritiker nicht nur das *Cinema Direct* oder das *Cinéma Vérité*, sondern auch die cineastischen Filmströmungen wie etwa der italienische *Neorealismus* oder die französische *Nouvelle Vague*. Brodmann verband schließlich den zeitkritisch kommentierenden (expositorischen) Stil der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe dieser Jahre mit den neuen Filmtechniken des *Cinema Direct*, so daß die Beobachtung mit der Kamera stärker in den Vordergrund rückte.⁶⁵

Entsprechend dieser skizzierten Entwicklung bewegten sich die Diskussionen um den Dokumentarfilm lange Zeit auf der Ebene der Realismus-Debatte, wobei die klassischen Theoretiker (Bazin, Kracauer) den Film als realistische Kunstform beschrieben. Kracaurs idealistische Forderung: „Dokumentarfilme sollen der Wahrheit entsprechen“⁶⁶, beinhaltet eine normative Ästhetik, die in dem Glauben an die Authentizität fotografischer und filmischer Bilder wurzelt. In seiner »Theorie des Films« (1960) weist Kracauer dem Film die Aufgabe der »Errettung der äußeren Wirklichkeit« zu:

„Zusammen mit der Fotografie ist Film die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial mehr oder weniger intakt läßt. [...] All dies heißt, daß Filme sich an die Oberfläche der Dinge klammern. Sie scheinen um so filmischer zu sein, je weniger sie sich direkt auf inwendiges Leben, Ideologien und geistige Belange richten.“⁶⁷

Auch André Bazin geht davon aus, daß der Film die Vollendung der fotografischen Objektivität sei, wobei die Anwesenheit des Originals in der Kopie (der Abbildung) diese zur wesentlichen und besseren Wirklichkeit über das real abwesende Original erhebe.⁶⁸ Bazin definiert den filmischen Realismus dabei als Konstruktion einer fiktionalen Welt, die für »real« gehalten werden kann, weil sie die Mittel für ihre Produktion verschweigt und die Wahrnehmung selbst nicht problematisiert.⁶⁹

Diesem »naiven« Abbild-Realismus, der lediglich die Oberfläche der Dinge abbildet, setzt Brecht eine künstliche Konstruktion der Wirklichkeit entgegen, die die eigentliche Realität (zum Beispiel menschliche Beziehungen) veranschauliche:

„Eine einfache ‘Wiedergabe der Realität’ sagt weniger denn je etwas über die Realität aus. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institutionen. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist tatsächlich ‘etwas aufzubauen’, etwas ‘Künstliches’, ‘Gestelltes’.“⁷⁰

⁶⁵ Vgl. z. B. seine Filme DIE MISSWAHL (1966), DIE EISMÜTTER (1967) oder DER POLIZEISTAATSBESUCH (1967).

⁶⁶ KRACAUER, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. (Erstausgabe 1960). 1985, S. 220.

⁶⁷ KRACAUER a.a.O., S. 13.

⁶⁸ Vgl. BAZIN, André: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. 1975, S. 24 f.

⁶⁹ Vgl. BAZIN, a.a.O., S. 142.

⁷⁰ BRECHT, Bertolt: *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*. In: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 1967. Bd. 18, S. 161.

Der dokumentarische Wirklichkeitseindruck, der Authentieeffekt des Gesehenen, das »Als ob« der bildlichen Realitätsillusion hat dabei tiefe mediengeschichtliche Wurzeln, die historisch in der technisch-apparativen bildlichen Reproduktion »an sich« gründen.

„Damit wurde dokumentarästhetische Authentizität denkbar. [...] Anders gesagt: Die neue photographische Technik bringt nicht unmittelbar, qua technischer Medieneigenschaft, dokumentarische Ästhetik hervor, sondern ihre Fähigkeit zur ›automatischen‹ und zugleich automatisch ›exakten‹ Reproduktion wird prädikativ dem Resultat, dem fertigen photographischen Abbild als besonderes Moment von Wahrheit, eben als Authentizität zugeschrieben.“⁷¹

So wurde und wird dem fotografisch-filmischen Aufnahmeverfahren die besondere Qualität zugeschrieben, die Dinge »selbst« oder »Lebenswirklichkeit« selbstevident (authentisch) zur Anschauung bringen zu können.⁷² Jüngere Kinotheorien⁷³ weisen nachdrücklich auch auf die dispositive Struktur der Kinosituation hin: Die Anordnung der filmischen Projektionsapparate und die Wahrnehmungsperspektive des Zuschauersubjekts (Dunkelheit, körperliche Ruhigstellung, erhöhte visuelle und auditive Wahrnehmung) seien ursächlich für den Realitätseindruck der Filmbilder verantwortlich. Nach Baudry entsteht der Realitätseindruck durch die dispositive Struktur der Kinosituation: Der Zuschauer sitzt unbeweglich im dunklen Kinosaal und betrachtet – quasi isoliert – die schwarz umrandete Leinwand, die als begrenzte und gleichsam reflektierende Oberfläche betrachtet wird. Das freudige Wiedererkennen seiner selbst im Spiegel beim Kind wird verglichen mit den Faszinationsmustern des Kinos, die einen vorübergehenden Verlust des »Ich« (im dunklen Kinosaal) mit dessen gleichzeitiger Verstärkung (Identifikationsfiguren auf der Leinwand) verbinden.⁷⁴

Dies lasse sich zwar nicht mehr auf das Fernsehen übertragen (die meisten – zumindest deutschsprachigen – Dokumentarfilme werden heute im Fernsehen, nicht im Kino gezeigt), dennoch partizipiere es – so Heller – „am Mythos der Authentizität des Filmbildes“, das gerade im Fernsehen noch eine Steigerung erfahre:

„Die potentielle Omnipräsenz des Mediums, in der gefilmtes Ereignis, seine Reproduktion, Distribution und Rezeption zeitlich in der Live-Übertragung zusammenfallen, auratisiert einzigartig die televisionär

⁷¹ BERG, Jan: *Wirklich und wahrhaftig. Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms*. In: Ders.: *Dokumentarfilm in der Kritik – Kritik des Dokumentarfilms*. 1982, S. 60.

⁷² Vgl. dazu HELLER, H.-B.: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus*. In: Ludes u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 93.

⁷³ Vgl. BAUDRY, Jean-Louis: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*. In: Ders.: *L'Effet Cinéma*. Paris 1978, S. 27–49. Zur Diskussion der „Apparatus“-Theorie vgl. vor allem LAURETIS, Teresa de/HEATH, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. 1980. – ROSEN, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. 1986. – HOHENBERGER, Eva: *Die Wirklichkeit des Films*. 1988, S. 43–60. – WINKLER, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology'*. 1992. – LOWRY, Stephen: *Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers*. In: *montage/av*. 1/1/1992, S. 113–128.

⁷⁴ Vgl. hierzu: BAUDRY, Jean-Louis: *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*. In: Ders.: *L'effet cinéma*. 1978, S. 23. – METZ, Christian: *Le signifiant imaginaire*. In: *Communications*, No. 23. 1975, S. 3 ff. Reflektiert wird allerdings nicht – wie beim Spiegel im engeren Sinne – der Kinosaal (die Realität), sondern der Zuschauer sieht Filmbilder, begegnet also einer filmisch konstruierten Realität (Welt). Baudry und später auch Metz nehmen dennoch die Kinosituation als ein der Spiegelphase (Lacan) des Kleinkindes verwandtes Dispositiv an. Ab dem sechsten Lebensmonat bilde sich beim Kind durch die Spiegelung der Einheit seines eigenen Körpers ein erstes Moi (Selbst) im imaginären Bereich. Voraussetzung dafür sind motorische Unbeweglichkeit und vorzeitige Reife der visuellen Organisation – ähnlich der kinematografischen Projektion. Nach Baudry ist das vom Kino nachgeahmte »Reale« in erster Linie dasjenige eines Moi. Metz dagegen nimmt an, daß der Zuschauer im Kino sich bereits eine Objektwelt vorstellen kann, ohne sich erst selbst erkennen zu müssen.

erzeugte Authentizität, von der selbst der frühe Film nur träumen konnte und tatsächlich auch geträumt hat.“⁷⁵

II.3 Die Bedeutung des Fernsehens für den Dokumentarfilm

Für die Analyse seiner Filme ist der Umstand, daß Brodmann ausschließlich für das Fernsehen drehte, nicht unbedeutend, da Fernsehfilme aufgrund der spezifischen medialen Eigenschaften (Reihen- und Programmkonzepte, redaktionelle Vorgaben, zeitlich begrenzte Programmraster, Diktat der Einschaltquoten, Konkurrenz durch andere Fernsehsender, späte Programmplatzierungen, kleineres Bildformat etc.) eine andere ästhetische Konzeption erfordern als Kinofilme. Desweiteren stand und steht das Massenmedium Fernsehen in dem Konflikt, entweder die breite Masse oder ein sehr spezielles und interessiertes, aber kleines (elitäres) Publikum anzusprechen. Entsprechend suchte der Dokumentarfilm stets seine Legitimation – in ästhetischer wie funktioneller Hinsicht. Dem Einfluß fernsehpoltischer Zwänge und Programmkontexte konnten sich auch Brodmanns Filme kaum entziehen, wenngleich gerade das Fernsehen die Entwicklung des Dokumentarfilms in Deutschland maßgeblich beeinflusste und förderte.

In der Tat entwickelte sich der Dokumentarfilm in der Bundesrepublik in enger Beziehung zum Fernsehen und einem engagierten Journalismus. Zimmermann betont nachdrücklich, daß sich die Geschichte des neueren Dokumentarfilms im Rahmen einer Programmgeschichte des Fernsehens anders darstelle:

„Sie beginnt nicht erst Anfang oder Mitte der 60er Jahre mit der ‘uncontrolled camera’ unter dem Einfluß von *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité*, sondern bereits in den 50er Jahren mit der Entwicklung des Fernseh-Dokumentarismus.“⁷⁶

Neben kürzeren dokumentarischen Formen wie Nachrichten oder Magazinsendungen haben sich bereits in den fünfziger Jahren im Fernsehen Formen des längeren dokumentarischen Filmberichts (Kulturfilm, Feature, Reportage, Dokumentation oder Dokumentarfilm) herausgebildet mit einer Länge von meist fünfzehn, dreißig oder fünfundvierzig Minuten.

Der frühe Fernsehdokumentarismus trat gegen die vom Faschismus diskreditierte Tradition des NS-Kulturfilms und der Wochenschau an, die – abgekoppelt von der internationalen Entwicklung – zur Harmonisierung gesellschaftlicher Widersprüche und zu einem euphemisch-idealisierenden Filmstil tendierte. Insbesondere der dramatisierende Wochenschaustil mit seinen pointierten Bildberichten und emphatischen Kommentaren stieß nun auf Ablehnung. Stattdessen orientierten sich insbesondere die jüngeren Fernsehjournalisten an britischen und nordamerikanischen Vorbildern sowie an einer demokratisch orientierten Filmberichterstattung. In diesen Jahren vollzog sich auch ein Medienwechsel vom Kino zum Fernsehen, der zu einschneidenden Veränderungen in der Produktion, Machart, Distribution und Rezeption dokumentarischer Filme führte, die

⁷⁵ HELLER, H.-B.: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus*. In: Ludes u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 94.

⁷⁶ ZIMMERMANN, Peter: *Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus*. In: Heller/Zimmermann, 1990, S. 103.

insgesamt journalistischer und kommentarlastiger wurden. Allerdings erwiesen sich – trotz »Entnazifizierung« von Kulturfilm und Filmberichterstattung – die dramaturgischen, inszenatorischen und ideologischen Konventionen des Ufa-Dokumentarismus als äußerst zählebig und wirkungsmächtig, zumal das im Dritten Reich in Film, Funk und Fernsehen ausgebildete Personal nach dem Krieg zum großen Teil in die Rundfunkanstalten übernommen wurde. So stand der Fernsehdokumentarismus der frühen fünfziger Jahre noch weitgehend unter dem Einfluß der Wochenschau- und Kulturfilmtradition.

Die große Bedeutung des Fernsehens für die Entwicklung des Dokumentarfilms zeigt sich auch in technischen Innovationen wie der »Handkamera mit Synchronon«, die aufgrund ihrer Beweglichkeit den neuen Filmstil des *Direct Cinema* ermöglichte. Diercks betont die

„Schrittmacherrolle [...], die das Fernsehen aus Hamburg einmal gespielt hat. Von hier aus ging die *entfesselte Kamera* auf ihren späteren Erfolgskurs und beeinflusste vom Frühjahr 1954 an stilprägend alle folgenden Dokumentationen und Features von ARD und ZDF, aber auch internationaler Fernsehorganisationen.“⁷⁷

Diercks Analogie zur »uncontrolled camera« des *Direct cinema*, die nicht nur eine technische, sondern auch eine ästhetische Innovation bezeichnet, scheint fraglich; dennoch ist eine Entwicklung eingeleitet, die mit der stärkeren Verwendung von Originalton den traditionellen Kommentar- und Erklärdokumentarismus modifiziert und die spätere Entwicklung zum beobachtenden Dokumentarfilm und O-Ton-Dokumentarismus vorbereitet. Dokumentarfilme wie *MUSURI* (1954), *AUF DER SUCHE NACH FRIEDEN UND SICHERHEIT* (1957) oder *PAZIFISCHES TAGEBUCH* (1957) zeigen, daß die Entwicklung des neueren Dokumentarismus eng mit dem Fernsehjournalismus verbunden war, wobei diese frühen Fernsehreihen nicht nur als »Fenster zur Welt« dienten, sondern auch als »Schaufenster« westlicher Militärmacht im beginnenden Kalten Krieg instrumentalisiert wurden. Doch auch kritisch-investigativer Journalismus wie ihn zum Beispiel Rüdiger Proske mit dem Magazin *PANORAMA* und etwa der Sendereihe *AUF DER SUCHE NACH DER WELT VON MORGEN* (1961–1986) fortsetzte, beeinflusste den Dokumentarfilm nachhaltig.

Die verschiedenen Dokumentar-, Kultur- oder Fernsehspiel-Redaktionen der Sender (z. B. NDR, WDR, ZDF, Radio Bremen oder SDR) spielen bei der Entwicklung des neueren Dokumentarfilms seit den fünfziger Jahren eine wichtige Rolle. Der kritische, journalistisch-engagierte Dokumentarismus konnte – nicht nur in Kooperation, sondern zu weiten Teilen auch als ein Produkt des Fernsehens – ein großes Publikum erreichen, obwohl gerade das Fernsehen als ein Medium der »ausgewogenen Mitte« gilt. Doch trotz seiner großen Bedeutung für die Entwicklung des Dokumentarfilms gibt es eine Kluft zwischen cineastischem Interesse am Dokumentarfilm und vorrangig journalistisch geprägtem Dokumentarismus:

„Der weit verbreiteten Ignoranz der Cinephilen gegenüber den Formen des Fernsehdokumentarismus entspricht umgekehrt die selbstbewußte und dezidierte Abgrenzung der Fernsehpraktiker gegenüber den, wie sie Rüdiger Proske nannte, 'elitären Filmgurus von Oberhausen'.“⁷⁸

⁷⁷ DIERCKS, Carsten: *Pionierarbeit mit der entfesselten Kamera 1954 beim NWDR-Hamburg*. In: Fernseh-Informationen, Nr. 3/Febr. 1984, S. 81.

⁷⁸ HELLER, H.-B.: *Fernsehdokumentarismus der offenen Form*. In: Ders./Zimmermann, 1995, S. 85. – PROSKE, Rüdiger: *Die Anfänge des Dokumentarfilms im Deutschen Fernsehen*. In: Zimmermann (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 84.

Cineastischer Dokumentarfilm und profilierter Fernsehdokumentarismus der fünfziger und frühen sechziger Jahre gingen aus vielen verschiedenen Gründen getrennte Wege, gerade auch in medienästhetischer Hinsicht. Während der dokumentarische Kinofilm der Nachkriegszeit das Prinzip des »unkontrollierten« *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité* verinnerlichte, das heißt, auf die prinzipielle Selbstevidenz des Dokumentierten im Bild vertraute, setzte der Fernsehdokumentarismus andere Maßstäbe. Journalistisch ausgerichtet war dieser per se dem berufsspezifischen Objektivitätsethos verpflichtet und daher genauso an einer »wahren, authentischen« Wiedergabe von Wirklichkeit interessiert. Doch im Gegensatz zum cineastischen Dokumentarfilm vor allem der sechziger Jahre versuchte der Fernsehdokumentarismus, „seine mediale Vermitteltheit nicht zu unterdrücken und zu kaschieren.“⁷⁹

Heller betont nachdrücklich die Selbstreflexivität des Fernsehdokumentarismus, seinen Gestus, „den Akt der audiovisuellen Repräsentation von Wirklichkeit und den der Vermittlung im und durch das Medium Fernsehen zumindest bewußt, wenn nicht gar transparent zu machen.“⁸⁰ Als Beispiele führt er die frühen Reportagen von Carsten Diercks, Max H. Rehbein und Jürgen Roland an, die „nicht nur von der Ästhetik des suchenden, entdeckenden und ausforschenden Kamerablicks bestimmt“ seien, sondern in denen sich (auf Bild- und Tonebene) die Haltung eines „anreisenden, fragenden, kommentierenden, resümierenden Rechercheurs, Entdeckers, Erzählers“ manifestiere, der sich auch in direkter Apostrophé an die Zuschauer wende.⁸¹ Auch die Filme der Dokumentarabteilung des Süddeutschen Rundfunks, insbesondere der Reihe ZEICHEN DER ZEIT, können vor allem aufgrund des satirisch-kritischen Blicks auf das jeweilige Sujet als selbstreflexiv oder zumindest vielfach als sehr subjektiv eingestuft werden. Brodmann versuchte schließlich, den cineastischen Dokumentarfilm-Stil dieser Jahre mit einem engagierten Fernseh-Journalismus zu verbinden.

Der Fernsehdokumentarismus dieser Jahre griff demnach bewußt und erkennbar in das vorgefundene Material der Wirklichkeit ein⁸², während die Dokumentaristen im *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité* nach Möglichkeit nicht in das »vorfilmisch Reale« eingreifen wollten, wobei jedoch bereits die Wahl eines Wirklichkeitsausschnittes einen subjektiven Eingriff darstellt. Dem Fernsehdokumentarismus der fünfziger und sechziger Jahre wuchs aufgrund der authentischen Wirkung der Bilder ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit zu, wobei Sachbezogenheit respektive Objektivitätsanspruch und subjektive Autorenschaft einander nicht ausschlossen. Dies stand im Widerspruch zum Authentizitätskonzept des damals für ästhetisch avancierter erachteten *Direct Cinema*.⁸³ In diesem Zwiespalt bzw. Spannungsverhältnis sind auch Brodmanns Filme innerhalb der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe einzuordnen.

⁷⁹ HELLER: *Fernsehdokumentarismus der offenen Form*. 1995, S. 85.

⁸⁰ Ebd., S. 85/86.

⁸¹ Ebd., S. 85/86.

⁸² Heller sieht darin ein Anknüpfen an Traditionen und Präsentationsgesten des Hörfunks, die der Fernsehdokumentarismus adaptiert. Zentrale Prinzipien und Konventionen des Hörfunk-Features würden im Fernsehdokumentarismus weiterleben und den neuen medialen Bedingungen angepaßt. Im Hörfunkfeature berichte, reflektiere und kommentiere ein „leibhafter Autor“ etwas Reales. Diese „eigentümliche Mischung von suggerierter Objektivität und manifester Subjektivität“ sowie der Lifecharakter schaffe eine höchst glaubwürdige „Aura von verbürgter Authentizität“. Vgl. HELLER, H. B.: *Fernsehdokumentarismus der offenen Form*. In: Ders./Zimmermann, 1995, S. 87/88.

⁸³ Heute allerdings erscheint das Konzept einer selbstevidenten, unmittelbaren Repräsentanz von Wirklichkeit im Film überholt und mythisch; der theoretische Ansatz der filmischen Unmittelbarkeit erweist sich als zu engmaschig und puristisch, zumal die verborgenen dramaturgischen Strukturen der Cinema-Direct-Vertreter längst entlarvt wurden. Jüngste radikal-konstruktivistische Theorienansätze problematisieren den Wirklichkeitsbegriff des Direct-Cinema-Dokumentarismus. Vgl. dazu Kap. II.4 und II.5 der

In der zweiten Hälfte der sechziger und in den siebziger Jahren geriet der scheinbar objektive Fernsehdocumentarismus allerdings selbst in Manipulationsverdacht. Unter dem Einfluß der Studenten- und Alternativbewegung entwickelten sich mit der Kritik an der Meinungsmanipulation durch die Massenmedien unterschiedliche Formen eines »anwaltschaftlichen Betroffenenjournalismus«, der für Minderheiten und benachteiligte Bevölkerungsgruppen Partei ergriff. Eine wichtige Rolle spielten dabei der Interview- und Gesprächsdokumentarismus, der die Menschen selbst zu Wort kommen ließ, sowie die Thematisierung von Arbeits- und Alltagsproblemen. Unter dem Eindruck einer politischen Tendenzwende und der Resignation wie Integration oppositioneller und alternativer Strömungen vollzog sich seit Ende der siebziger Jahre ein neuerlicher Wandlungsprozeß im dokumentarfilmischen Schaffen. Der Aufklärungsanspruch des zuvor politisch engagierten Dokumentarfilms wurde nun auf seine illusionären Projektionen und sein ideologisches – häufig schwarzweiß malendes – Wunschdenken hin überprüft. In zunehmendem Maße entstanden (im Zeichen der Postmoderne) bewußt subjektive und vielfach essayistische Dokumentarfilme, die die Möglichkeit authentischer Realitätswiedergabe im Dokumentarfilm grundsätzlich bezweifelten und ihre eigene Produktion kritisch reflektierten. Skepsis gegenüber der wachsenden Flut medialer Bilder(welten) und ihrem Einfluß auf das öffentliche Bewußtsein wuchs in den achtziger Jahren zunehmend auch bei Fernsehjournalisten. So diskutierte man Mitte der achtziger Jahre auf den »Mainzer Tagen der Fernsehkritik« das »Verschwinden der Wirklichkeit« hinter den medialen Wirklichkeits-Konstruktionen. Zimmermann sieht mit der Wiedervereinigung eine neue Entwicklungsphase in der nun gesamtdeutschen Dokumentarfilmgeschichte. Dem Rückzug ins Private und dem Trend einer Depolitisierung bei gleichzeitiger Ästhetisierung der achtziger Jahre folgte in den neunziger Jahren unter dem Druck wachsender sozialer Spannungen eine „skeptische Auseinandersetzung mit der Lage der wiedervereinten Nation.“⁸⁴

Das Verhältnis von Dokumentarfilm und Fernsehen bleibt indes ambivalent.⁸⁵ Einerseits avancierte das öffentlich-rechtliche Fernsehen zum wichtigsten Produzenten und Auftraggeber von Dokumentarfilmen und stellt ihnen häufig mehr Sendezeit zur Verfügung als das Privatfernsehen oder die Fernsehsysteme vieler anderer Länder. Andererseits aber normiert und reglementiert es gleichzeitig die Produktion von Dokumen-

Arbeit, in denen die neueren Theorieansätze insb. von Kluge, Nichols, Odin und Hohenberger erläutert werden. Außerdem vgl.: WATZLAWICK, Paul/KRIEG, Peter: *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus*. 1991.

⁸⁴ ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ludes u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 215.

⁸⁵ Zum Verhältnis von Fernsehen und Dokumentarfilm sowie der Diskussion, ob von einer Krise des Dokumentarfilms gesprochen werden kann, vgl. u. a. folgende Beiträge:

BOLESCH, Cornelia: *Zur Situation des Dokumentarfilms im Fernsehen*. In: Steinmetz/Spitra 1989, S. 43–44. – HELLER, H.-B.: *Fernsehdocumentarismus der offenen Form*. In: Ders./Zimmermann, 1995, S. 85–91. – Ders.: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdocumentarismus*. In: Ludes u. a., 1994, S. 91–100. – Ders.: *Dokumentarfilm und Fernsehen*. In: Ders./Zimmermann, 1990, S. 15–22. – HELLER, Peter: *Zur Situation des dokumentarischen Films im deutschen Fernsehen – Thesen*. In: Steinmetz/Spitra, 1989, S. 51–53. – HERBRICH, Oliver: *Brötchengeber – Totengräber. Welche Rolle spielt das Fernsehen gegenüber dem Dokumentarfilm?* In: Steinmetz/Spitra, 1989, S. 49–50. – HÜGLER, Elmar: *Ein Akt der Selbstbefreiung: Randbemerkung zum Dokumentarfilm im Fernsehen*. In: Steinmetz/Spitra 1989, S. 45–47. – KREIMEIER, Klaus: *Fernsehen als Wiederaufbereitungsanlage. Von der Scherbenwelt zum Chaos-Kino*. In: Heller/Zimmermann, 1990, S. 142–151. – KRIEG, Peter: *Wysiwyg oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne*. In: Heller/Zimmermann, 1990, S. 88–95. – LAMPALZER, Gerda/NEUWIRTH, Manfred: *Digitallandschaft mit Einzelhändlern. Persönliche Montagen zur Entwicklung der dokumentarischen Film-/Videoästhetik*. In: Blümlinger, 1990, S. 168–175. – LEDER, Dietrich: *Das dokumentarische Prinzip als permanente Kritik des Fernsehens im Fernsehen*. In: Blümlinger, 1990, S. 176–192. – Ders.: *Ökonomische oder intellektuelle Krise? Zur Lage des bundesrepublikanischen Dokumentarfilms Anfang 1990*. In: Heller/Zimmermann, 1990, S. 133–142.

tarfilmen. Als Folge nicht vorhandener eigenständiger Redaktionen für Dokumentarfilme, drifteten diese zwischen den verschiedensten Ressorts von Politik, Ausland und Kultur bis zum Fernsehspiel hin und her. Die meist frei arbeitenden Filmemacher müssen sich den redaktionellen Konzeptionen und den Informationsinteressen des Fernsehens unterordnen und werden zudem von diesem zueinander in Konkurrenz gesetzt. Dennoch – so Zimmermann – gebe es auch „Anzeichen dafür, daß sich das öffentlich-rechtliche Fernsehen gerade in Abgrenzung gegen kommerzielle Sender seiner großen dokumentarischen Tradition wieder verstärkt zu besinnen beginnt.“⁸⁶ Trotz gewisser Krisensymptome habe sich ein anspruchsvoller“ Fernseh-Dokumentarismus behaupten können, nicht zuletzt durch die Einrichtung neuer Kanäle wie 3Sat, Eins Plus, Arte, La Sept oder Phönix. Doch auch die öffentlich-rechtlichen Sender bemühen sich wieder verstärkt um den Dokumentarfilm. Exemplarisch seien die dokumentarischen Reihen KINDER DER WELT (seit 1984), FILMPROBE (seit 1982) sowie UNTER DEUTSCHEN DÄCHERN (seit 1979) von Radio Bremen, die Ende der achtziger Jahre vom SDR fortgesetzte Reihe ZEICHEN DER ZEIT, sowie die SWF-Reihen MENSCHEN UND STRASSEN (seit 1984) und DER DOKUMENTARFILM (seit 1989) genannt.

Allerdings sind Sendeplätze für längere Dokumentarfilme nach wie vor rar; meistens sind die Filme in das vom Programmschema vorgeschriebene dreißig bis fünfundvierzig Minuten-Raster mit langfristiger Themenplanung eingezwängt. Hinzu kommen explizit oder unterschwellig wirksame Ausgewogenheitspostulate. Die Produktionsbedingungen mit relativ kurzen Dreh- und Schnittzeiten sind zudem eher auf journalistische, weniger auf dokumentarische Arbeit abgestimmt, wobei die Filmemacher oft Aufnahmeteams zugewiesen bekommen, die an der aktualitätsbezogenen Fernsehberichterstattung geschult sind. Folglich wird kein individualisierender dokumentarischer Stil gefördert; stattdessen herrscht der immer wieder kritisierte Feature-Verschnitt vor, dem es bei Mischung unterschiedlichster Form- und Stilelemente vor allem um die unterhaltsame und abwechslungsreiche Vermittlung von Informationen geht. Nach wie vor tendiert das Informationsprogramm zur Aktualisierung, Magazinisierung und Regionalisierung sowie – unter dem Diktat der Einschaltquoten – zu einer Zunahme unterhaltender Programmformen. In diesem Konflikt zwischen journalistischem Dokumentarfilm und ambitioniertem Autorenfilm befand sich auch Brodmann, dem es, wie die Filmanalysen zeigen werden, gelang, trotz fernsehpoltischer Zwänge einen sehr individuellen Stil zu entwickeln.

II.4 Die Kreimeier-Wildenhahn-Debatte

Wichtige Anstöße für eine Dokumentarfilmtheorie in der Bundesrepublik⁸⁷ gingen in den siebziger Jahren von dem Dokumentaristen Klaus Wildenhahn⁸⁸ aus, der mit seinen Überlegungen »*Über synthetischen und dokumentarischen Film*« (1973) sowohl ästhetische als auch theoretische Fragen aufwarf. Als strenger Ver-

⁸⁶ ZIMMERMANN, Peter: *Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus*. 1990, S. 111.

⁸⁷ Eva Hohenberger weist nachdrücklich darauf hin, daß die »Kreimeier-Wildenhahn-Debatte« für die internationale Theoriebildung ebensowenig eine Rolle spielte wie Wildenhahns Buch selbst, das niemals übersetzt wurde. Dennoch gehen m. E. sowohl von Wildenhahn selbst als auch von der gesamten Dokumentarfilmdebatte der siebziger und achtziger Jahre wichtige Impulse aus, die – zumindest den deutschen Dokumentarfilm – nachhaltig beeinflussen.

⁸⁸ Wildenhahn war Redakteur beim Norddeutschen Rundfunk und von 1968 bis 1972 Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

fechter der Unmittelbarkeits-Ästhetik des *Direct Cinema* plädiert Wildenhahn für einen Dokumentarfilm der »reinen« Beobachtung, der sich mit dem Schicksal der kleinen Leute (vornehmlich der Arbeiter) solidarisch erklären soll. Er vertritt eine Ästhetik des Realen, die sich dadurch auszeichnet, daß der dokumentarische Inhalt seine ästhetische Form und Struktur bestimmt. Wildenhahn knüpft nicht nur an internationale Strömungen wie *Free Cinema*, *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité*, sondern auch an historische Traditionen des Dokumentarfilms an, die in Deutschland durch den Faschismus unterbrochen und verdrängt worden waren: an proletarische und experimentelle Filme der Weimarer Republik (Phil Jutzi, Slatan Dudow, Walter Ruttmann) ebenso wie an internationale revolutionäre und sozialistische Traditionen von Dziga Vertov und Sergej Eisenstein, über Joris Ivens bis zur britischen Dokumentarfilmbewegung. Der dokumentarische Film ist für ihn im wesentlichen dadurch charakterisiert, daß er bei weitgehendem Verzicht auf Stilisierung, Inszenierung und Kommentar seine Darstellung aus der genauen und langwierigen Beobachtung eines Wirklichkeitsausschnitts heraus entwickelt. Dagegen grenzt er als »synthetischen« Film nicht nur Spielfilme, sondern auch solche Filme ab, die zwar auf dokumentarischem Material beruhen oder von diesem ausgehen, es aber in weit stärkerem Maße gemäß den Ideen und Wirklichkeitsbildern der Filmautoren arrangieren – von Features und Reportagen über stärker inszenierte Dokumentarfilme bis zu dokumentarischen Spielfilmen:

„Filme mit dokumentarischer Tendenz kommen von den Betroffenen, von der Basis her und laufen auf eine Perspektive zu [...]. Der synthetische Film bietet dem Empfänger eine künstliche Lösung an, die von der gesellschaftlichen Perspektive seiner Macher bestimmt wird.“⁸⁹

Seine Filme *IN DER FREMDE* (1967), *DIE LIEBE ZUM LAND* (1973/74) oder *EMDEN GEHT NACH USA* (1975/76) dokumentieren »realistisch« und engagiert durch teilnehmende Beobachtung über einen längeren Zeitraum Prozesse und Konflikte der Arbeitswelt. Die Langzeitbeobachtung und Chronik der laufenden Ereignisse, die eine Personengruppe vielfach über viele Jahre in einem Zyklus von Filmen portraitiert, entwickelte sich in diesen Jahren zu einer der aufwendigsten dokumentarfilmischen Methoden.⁹⁰ Das bislang vernachlässigte Alltags- und Arbeitsleben mit seinen Problemen und Konflikten sollte zum Hauptthema des Dokumentarfilms werden, die Protagonisten Arbeiter sein, aus deren Sicht und in deren Interesse die Filme gestaltet wurden.

Hand in Hand mit der aufklärerischen Intention hoffte Wildenhahn auf eine politische Aktivierung der Zuschauer. Er strebte sowohl eine ästhetische als auch eine politische Erneuerung des Dokumentarfilms an. Die Ideologie der »unvermittelten Realitätsabbildung« teilte er zwar, stellte sie jedoch in den Dienst einer gesellschaftskritischen Politik, wobei er sich der Ambiguitäten der Methode – so Eva Hohenberger – durchaus bewußt sei.⁹¹ Filmtheorie ist für Wildenhahn ein Bestandteil von Gesellschaftskritik: So kritisierte er die kapitalistische Gesellschaft, in der die Arbeiterklasse aus den Medien ausgeschlossen werde und definiert den Dokumentarfilm als Arbeit bzw. Handwerk mit dem Ziel, die Arbeit von der Herrschaft des

⁸⁹ WILDENHAHN, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film*. 1975, S. 193, 195.

⁹⁰ Nicht nur Wildenhahn, auch viele andere Dokumentarfilmer wandten sich der Langzeitbeobachtung zu. Exemplarisch seien genannt: Winfried Junge (*LEBENSLÄUFE*, 1981), Volker Koepp mit seinem Wittstock-Zyklus (1975 bis 1981) oder Christian Weisenborn/Michael Wulfes (*RASEN IHRER TRÄUME*, 1980).

⁹¹ Vgl. HOHENBERGER, Eva: *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998, S. 16.

Kapitals zu befreien; der Dokumentarfilm soll die Beherrschten vertreten und der gesellschaftlichen Information und Diskussion dienen. Dagegen definiert Wildenhahn den Spielfilm oder synthetischen Film als Industrieprodukt, das der Konsolidierung des Kapitals diene und damit ein Mittel der Herrschenden sei.

Wildenhahns Theorie scheint heute obsolet: „Sie ist ein letzter, ehrenwerter, aber untauglicher Versuch, den Dokumentarfilm vor der Realität des Fiktiven (bzw. nunmehr den Film vor einer neuen Medienwirklichkeit) zu retten.“⁹² Kritiker werfen Wildenhahn Oberflächenrealismus oder naiven Abbild-Realismus vor, denn durch Beobachtung allein sei die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht zu erfassen, deren entscheidende Dimension in Strukturzusammenhängen zu suchen sei.⁹³

Zwar prägte – wie bereits in Kap. II.2 ausgeführt – der »puristische« Dokumentarfilm-Stil der sechziger Jahre auch Brodmann, der in diesen Jahren jegliche Form der Inszenierung ablehnte und stattdessen eine »Askese« der filmischen Mittel forderte; andererseits betonten die für die Dokumentarabteilung des SDR typischen ironisch-satirischen Filmkommentierungen eine bewußt subjektive Durchdringung der Sujets. Cineastische und journalistische Stilrichtungen vermischen sich bei ihm.

In der sogenannten *Kreimeier-Wildenhahn-Debatte*⁹⁴ spielte Kreimeier Wildenhahns Filme gegen die Tradition der essayistischen und halbdokumentarischen Filme Alexander Kluges aus und handelte sich von Wildenhahn den Vorwurf ein, unter dem Eindruck linker Resignation einem »romantischen Subjektivismus« und einer unangemessenen Vermischung von Dokumentation und Fiktion das Wort zu reden. Wildenhahns dezidierte Unterscheidung von dokumentarischem und synthetischem Film wurde von jüngeren Filmemachern als Purismus zurückgewiesen; Alexander Kluge unterlief den scheinbaren Gegensatz mit der Forderung nach dem »kritisch-realistischen« Film, der sich aller geeigneter Mittel zu bedienen habe. Peter Krieg erklärte den beobachtenden und didaktischen Dokumentarfilm kurzerhand zum „einzigen Schlafmittel, das man durch die Augen einnehmen kann“, stellte dessen Aufklärungs- und Wahrheitsanspruch in Frage und forderte mehr Radikalität und Phantasie bei der Gestaltung der Filme. Gegenüber der »Reinheit« der filmischen Methode, wie sie Wildenhahn vertritt, plädiert er für einen Methodenpluralismus. Die durch diese Debatte ausgelösten Diskussionen, an denen in den folgenden Jahren im Umkreis der *Duisburger Filmwoche* zahlreiche namhafte Dokumentaristen sowie einige Wissenschaftler teilnahmen, blieben jedoch auf den

⁹² HOHENBERGER, a.a.O., 1998, S. 18.

⁹³ Hattendorf weist allerdings darauf hin, daß Wildenhahns Standpunkt weitaus differenzierter gewesen sei, als es die polemischen Auseinandersetzungen erscheinen lassen. Zudem habe in dieser Zeit eher eine „entrüstete moralische Argumentation“, als eine „sachlich wissenschaftliche Diskussion“ vorgeherrscht. Vgl. HATTENDORF: *Dokumentarfilm und Authentizität*. 1994, S. 32.

⁹⁴ An der Debatte zwischen Kreimeier und Wildenhahn beteiligten sich u. a. Alexander Kluge (dessen Film *DIE PATRIOTIN* von Wildenhahn mit dem Prädikat romantisch belegt worden war), Jan Berg, Thomas Mitscherlich, Georg Stefan Troller, Günter Hörmann, Achim Heimbucher, Peter Krieg, Fritz Iversen, Angela Haardt und Norbert Grob.

Vgl. hierzu: BERG, Jan: *Die Fiktion der Nichtfiktionalität. Zur Abbildtheorie von Klaus Wildenhahn*. 1980. – IVERSEN, Fritz: *Die Töpferhand an der Tonschale*. In: Zelluloid. 1981. – KLUGE, Alexander: *Eine realistische Haltung müßte der Zuschauer haben, müßte ich haben, müßte der Film haben*. 1980. – Ders.: *Probleme des Dokumentarfilms*. In: Eder/Kluge, 1980. – KREIMEIER, Klaus: *Darstellen und Eingreifen. Deutsche Dokumentarfilme auf der Duisburger Filmwoche*. 1979. – Ders.: *Plädoyer für das politische Subjekt. Offener Brief an Klaus Wildenhahn und zweimal Widerrede in Sachen Romantik und Realismus*. 1981. – KRIEG, Peter: *Das blinde Auge der Kamera – oder: „Die Spiegel täten besser daran, etwas nachzudenken, bevor sie die Bilder zurückgeben“ (Jean Cocteau)*. 1981. – MITSCHERLICH, Thomas: *Wir sind der Realitätskitt unserer Filme. Von der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit beim Dokumentarfilm*. 1981. – SCHARF, Wilfried: *Wie realistisch ist die 'Realismus'-Debatte?*. In: Pflaum, 1981, S. 129–139. – TROLLER, Georg Stefan: *Wie man Welt zu Bild macht. Anmerkungen zur Diskussion 'Realismus und Fiktion im Film'*. 1981. – WILDENHAHN, Klaus: *Industriellandschaft mit Einzelhändlern*. 1980.

Realismus-Begriff – im Banne der *Brecht-Lukács-Debatte* – fixiert und gingen an der Frage nach den spezifischen Diskursmerkmalen sowie den pragmatischen Wirkungsbedingungen von Dokumentarfilmen vorbei. Ein Konsens über die hier skizzierten konträren Positionen (mit den Polen filmischer »Purismus« versus subjektiver Essayismus) konnte zunächst nicht erzielt werden.

Doch insbesondere in cineastischen Kreisen wuchsen grundlegende methodische Zweifel an der Reproduzierbarkeit einer objektiven Wirklichkeit. Bereits durch die Medienkritik im Kontext der studentischen Revolte geriet auch der Dokumentarfilm unter Manipulationsverdacht. In den achtziger Jahren flammten im Zeichen einer konservativen Tendenzwende neuerlich heftige Diskussionen über Zensur in den Medien auf. In den Dokumentarfilmdebatten wurde insbesondere der Authentizitäts-Mythos des *Direct Cinema* attackiert. Zunehmend durchbrachen die Dokumentaristen die strengen Genregrenzen und suchten neue ästhetische Ausdrucksformen, etwa in halbdokumentarischen Mischformen oder subjektiv inszenierten Essayfilmen, wie sie in Frankreich seit langem durch Repräsentanten des *Cinéma Vérité* – etwa Jean Rouch oder Chris Marker (*SANY SOLEIL*, 1982) – geprägt wurden. Essayfilme (als eine Mischform aus Dokumentar-, Experimental- und Spielfilm) haben beispielsweise das Interesse von Regisseuren wie Alexander Kluge, Werner Herzog oder Wim Wenders geweckt.⁹⁵ Im Laufe der achtziger Jahre beeinflusste die Entwicklung bewußt subjektiv und visuell argumentierender essayistischer Autorenfilme auch ehemals »puristisch« einzustufende Dokumentaristen wie Rolf Schübel, Peter Krieg, Peter Heller, Christoph Hübner, Helga Reidemeister, um nur einige zu nennen. Sie begannen in den siebziger Jahren mit teils beobachtenden, teils sozialreportagehaften Thesenfilmen, fanden dann aber schrittweise zu offenen, experimentellen und selbstreflexiven Formen. Besonders ausgeprägt ist die essayistische Linie in den Filmen Farun Farockis und Hartmut Bitomskys. Im *New British Cinema* entwickelten Peter Greenaway und Derek Jarman (*THE LAST OF ENGLAND*, 1987) experimentelle und essayistische Filmtraditionen weiter. Selbst Joris Ivens, einer der Väter des politischen Dokumentarfilms, wandte sich – wie sein Landsmann Johan van der Keuken – in seinem letzten Film essayistischen Formen zu (*UNE HISTOIRE DE VENT*, 1988). Angesichts weitgehend medial vermittelter Wirklichkeitsbilder sollte in diesen bewußt subjektiv gestalteten Filmen der achtziger Jahre nicht der Schein von Authentizität erzeugt, sondern die Künstlichkeit respektive der fiktionalen Charakter gerade auch dokumentarischer Filme verdeutlicht werden. Je authentischer der Dokumentarfilm sich gebe, desto illusionistischer werde er, weil er vortäusche, er vermittele ein Stück Wirklichkeit, statt auf die Differenz von Filmbild und Realität zu verweisen.⁹⁶ Erst wenn der Dokumentarfilm selbstreflexiv werde und seine eigene filmische Konstruktionsweise mitreflektiere, so Eva Hohenberger, könne er aufklärerische Impulse erzeugen als „Skeptizismus gegenüber den medial vermittelten Bilderwelten und Weltbildern.“⁹⁷

Auch Brodmann fand in diesen Jahren zu neuen subjektiv-essayistischen Formen, beispielsweise durch den selbstbewußten Einsatz von Musik in *RUDOLF STEINER* (1977) oder vermittels einer sehr persönlichen Annäherung an Ereignisse und Personen der Geschichte in der Reihe *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ*. Selbstbewußt und mit einer ganz eigenen, unverwechselbaren Handschrift gelang es ihm, ästhetisch an-

⁹⁵ Desweiteren sind die Filmemacher Werner Schroeter, Hans Jürgen Syberberg, Helke Sander, Elfie Miekesh, Christian Rischert, Rudolf Thome, Jeanine Meerapfel oder Ulrike Ottinger zu nennen.

⁹⁶ Vgl. hierzu BERG, Jan: *Die Fiktion der Nichtfiktionalität. Zur Abbildtheorie von Klaus Wildenhahn*. In: Filme, Nr. 4 / 1980. Ders.: *Wirklich und wahrhaftig – Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms*. In: Dokumentarfilm in der Kritik – Kritik des Dokumentarfilms. 1982.

⁹⁷ HOHENBERGER, Eva: *Die Wirklichkeit des Films*. 1988, S. 108 ff., S. 125 ff.

spruchsvolle und journalistisch gründlich recherchierte Autorenfilme zu drehen und zudem die Wahl seiner Themen mit persönlichen Anliegen und Neigungen zu verbinden. Dabei scheute er auch nicht vor autobiographischen Bezügen oder privaten Bekenntnissen zurück, wie etwa in seinem Film AUSCHWITZ (1983), der ungewöhnlich sensibel und individuell die NS-Greuel und den Völkermord an den Juden aufarbeitet.

II.5 Neuere Theorieansätze: Der Kommunikationsprozeß

Zusammenfassend lassen sich die neueren Theorien zum Dokumentarfilm unter folgenden analytischen Ansatz subsumieren: Der dokumentarische Wirklichkeitseindruck, der Authentieffekt des Gesehenen, stellt sich weniger über das (ohnehin kaum nachprüfbare) Verhältnis von filmischem Abbild und vorfilmischer Wirklichkeit ein; vielmehr realisiert er sich in vielschichtigen kommunikativen Prozessen zwischen Filmautor und Rezipient.

Alexander Kluges konzipierte »realistische Methode« hebt den scheinbaren Antagonismus von Dokumentar- und Fiktionsfilm bewußt auf und zielt ebenfalls auf einen Realismus, der die Zuschauererwartung miteinbezieht; in der Tradition Brechts sollen durch die Kombination verschiedenster Techniken Einsichten in gesellschaftliche Widersprüche und Entwicklungsprozesse ermöglicht werden. Die dabei angeregte »soziologische Phantasie« sollte entsprechende Handlungsweisen fördern und gesellschaftliche Wandlungsprozesse vorantreiben. Seine eigenen Filme stellen sich größtenteils als Mischformen aus Spiel- und Dokumentarfilm dar, die durch Verfremdungseffekte und ästhetische Grenzüberschreitungen diese Prozesse zu fördern versuchen. Kluge fühlte sich der *Nouvelle Vague* und den essayistischen Filmen des *Cinéma Vérité* weit stärker verbunden als dem Authentizitätsanspruch des amerikanischen *Direct Cinema*, vor dessen Objektivitätssuggestion er warnte. Statt dessen begriff auch Kluge das Dokumentarische als kommunikativen Prozeß, der sich zwischen Filmemachern und Zuschauern stets neu konstituiert:

„Ein Dokumentarfilm wird mit drei Kameras gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbilde. Er fotografiert Tatsachen und montiert daraus nach drei, z.T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang.“⁹⁸

Ziel dokumentarischen Filmens ist es demnach, dem tatsächlichen oder imaginierten Zuschauer bedeutsame Ausschnitte aus der Realität zu zeigen. Das Interesse des Zuschauers wiederum besteht darin, für ihn bedeutsame Wirklichkeit in den Bildern zu erkennen. Auf beiden Seiten (Autor – Rezipient) existieren allerdings Wahrnehmungs- und Verstehenskonventionen, die historisch und genrespezifisch bedingt sind.

Die Realismuskussion in den siebziger Jahren wurde im angelsächsischen Raum anders als in Deutschland geführt. Die Rezeption⁹⁹ der französischen Filmsemiotik und der dort geführten Realismus-Debatte

⁹⁸ KLUGE, Alexander: *Die realistische Methode und das sog. 'Filmische'*. In: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. 1975, S. 202 f.

⁹⁹ Die Rezeption erfolgte vornehmlich über die Zeitschrift *Screen*. Vgl. hierzu: PAECH, Joachim u. a. (Hg.): *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971–1981*. (1985).

bildete in England und Amerika die Basis für eine Dokumentarfilm-Theorie, die sich an den Filmen selbst orientierte. So hat Bill Nichols¹⁰⁰ versucht, sozialhistorische Paradigmen der Zuschaueradressierung zu definieren, eine „Typologie selbstverständener sozialer Handlungsrollen von Dokumentarfilmern“¹⁰¹ unter Berücksichtigung der konventionalisierten und historischen Referenz- und Authentieverprechen. Er unterscheidet in seinem Modell der »codes of exposition« direkte und indirekte Zuschaueradressierungen (»modes of address«), die vom »direct-address style« des klassischen (auktorialen) Erklärdokumentarismus eines John Grierson bis zum »indirect-address style« des beobachtenden Dokumentarfilms im *Direct Cinema* reichen und in den »self-reflexive documentaries schließlich kritisch hinterfragt werden, indem sich der Filmautor als an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse“ selbst zurücknimmt und den Dialog mit dem Rezipienten sucht. Dabei rückt Nichols die ethische Dimension des dokumentarischen Blicks in den Mittelpunkt, indem er Kategorien vorschlägt, mit denen die ethische Einstellung hinter der filmischen Einstellung beschrieben werden kann. Plantinga und andere Autoren kritisieren seine Typologie dahingehend, daß sie eine historische und qualitative Entwicklung des Dokumentarfilms suggeriere, an deren Ende die reflexiven Filme stünden. Von einer linearen Entwicklung der verschiedenen dokumentarästhetischen Formen könne jedoch nicht gesprochen werden.¹⁰²

Diese erste Kategorisierung, die sich vornehmlich auf den »klassischen« (kanonisierten) Dokumentarfilm bezieht und vor allem die verbale Appellstruktur berücksichtigt, erweitert Nichols 1994 mit seinem fünften »mode« des »performativen« Dokumentarfilms. Mit ihm rücken die subjektiv-spielerischen, experimentellen und emotionalen Aspekte des Genres in den Vordergrund und der Begriff der »sozialen Subjektivität« findet Eingang in die theoretische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm. Seine zentrale These, daß Dokumentarfilme im Gegensatz zu Spielfilmen weniger Geschichten erzählen, sondern vielmehr Argumente über die historische Welt vorbringen, stößt jedoch auf Kritik, denn auch der fiktionale Film kann diese – vor allem auf sprachlichen Verfahren beruhenden – Adressierungsweisen imitieren. Entsprechend ironisch schreibt Brian Winston: „The differences, however, are because of the different relationship to the world. A story about an imaginary world is just a ‘story’. A story about the real world (that is, a documentary) is an ‘argument’.“¹⁰³

Für Winston genießt die Frage der Wahrnehmungsweise von Filmen zentrale Bedeutung. Der Zuschauer nehme einen Film entweder fiktional oder dokumentarisch wahr, wobei das Publikum um die mediale Konstruiertheit von Filmen wisse und somit bewußt eine subjektive Interaktion, eine Art Wahrnehmungsvertrag mit dem Film (seinem Autor) schließe. Winston wendet sich explizit gegen den Abbild-Realismus des *Direct Cinema*, der spätestens im Zeitalter der Digitalisierung obsolet geworden wäre, da nunmehr die Glaubwürdigkeit von Bildern generell in Frage gestellt worden sei. Er appelliert an die Verantwortlichkeit

¹⁰⁰ Vgl.: NICHOLS, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts*. In: Documentary. 1991. Ders.: *Documentary Theory and Practice*. In: Screen. Vol. 17, No. 4. 1976, S. 34–38. Ders.: *Getting to Know You... „Knowledge, Power, and the Body*. In: Renov (Hg.): *Theorizing Documentary*. 1993, S. 174–191. Ders.: *Performing documentary*. In: Ders.: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. 1994. Ders.: *The Voice of Documentary* (1983). In: Rosenthal (Hg.): *New Challenges for Documentary*. 1988, S. 48–63. Ders.: *Performativer Dokumentarfilm*. In: Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. 1995, S. 149–166. – Ders.: *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*. In: montage/av. 3/1/1994, S. 39–60.

¹⁰¹ HELLER, H.-B.: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdocumentarismus*. In: Ludes u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 97.

¹⁰² Vgl. PLANTINGA, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. 1997.

¹⁰³ WINSTON, Brian: *Claiming The Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. 1995, S. 252.

dokumentarischer Filme, gewisse (konventionalisierte) Standards von Objektivität einzuhalten, da der Film eine referentielle Funktion gegenüber der Wirklichkeit habe.

Auch bei William Guynn spielt der Begriff der Referentialität eine zentrale Rolle, wenngleich seine Sichtweise etwas verengt erscheint. Im Rückgriff auf die Metzsche Filmsemiotik und die strukturalistische Linguistik (Benvenistes Dichotomie in »discours« und »histoire«) untersucht Guynn die Besonderheiten des dokumentarfilmischen Diskurses und stellt dabei fest, daß „the documentary text embodies ambivalent positions of enunciation.“¹⁰⁴ Guynns zentrale These lautet: Das Charakteristikum des Dokumentarfilms im Gegensatz zum fiktionalen Film bestehe im Glauben des Zuschauers an ein having-been-there“, an eine referentielle Realität. Im Gegensatz zum fiktionalen Film, der den Zuschauer in einen Zustand illusorischer Macht versetze, unterlaufe der Dokumentarfilm durch die Instanz eines »Enunziators« dieses Lustprinzip der Täuschung, wobei Guynn diesen »nonfiction effect« allerdings vor allem auf eine Sprecherstimme (einen Kommentator) reduziert, ohne seine These an kommentarlosen Filmen mit Bilddominanz zu überprüfen.

Joachim Paech geht dagegen von einer grundsätzlichen Abwesenheit des dokumentierten Ereignisses im Dokumentarfilm aus. Während im Fiktionsfilm das vorfilmisch Reale als Mise-en scène und fiktionale Handlung vorübergehend anwesend sei, existiere das vorfilmisch Reale im Dokumentarfilm unabhängig von diesem als bereits Geschehenes (historisches Perfekt) und filmisch daher als Erinnerung in der gegenwärtigen Wiederholung: „Der Dokumentarfilm ist immer doppelt: das vergangene Ereignis und der gegenwärtige Film.“¹⁰⁵ Hattendorf kritisiert Paechs Definition dahingehend, daß dieser einseitig von geschichtlich abgeschlossenen Augenblicken im Dokumentarfilm ausgehe und modifiziert dessen Ansatz – in Anlehnung an Kanzogs »Drei-Phasen-Modell« – dahingehend, daß er von einer doppelten Anwesenheit des Vorfilmischen spricht: das dokumentierte Ereignis existiert sowohl in der »nichtfilmischen Wirklichkeit« als auch in der »nachfilmischen Realität« (der Rezeption des Zuschauers).¹⁰⁶

In diesem Zusammenhang (Dokumentarfilm als Signifikations- und Kommunikationssystem) eröffnet das »triadische Zeichenmodell« (Zeichen – Interpret – Gegenstand) von Charles Sanders Peirce¹⁰⁷ eine neue (phänomenologische) Sichtweise von Dokumentarfilmen. Nach der Peirceschen Definition entsteht ein Film erst im Augenblick der Projektion, also erst im Rezeptionsakt, indem der Zuschauer (Interpret) das Filmbild (Zeichen) qua Interpretationsleistung auf seine vorfilmische Realität (Gegenstand) bezieht. Allerdings wurde diese semiotische Richtung von den meisten Filmtheoretikern weniger beachtet. Sandra Schillemanns

¹⁰⁴ GYNN, William Howard: *A Cinema of Nonfiction* (überarbeitete Fassung seiner Dissertation 1980). 1990, S. 149 ff.

¹⁰⁵ PAECH, Joachim: *Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms*. In: *Filmjournal*, Nr. 23. Winter 1990/91, S. 24. Vgl. auch: PAECH: *Einleitung in Realismus und Dokumentarismus*. In: Ders. u. a. (Hg.): *Screen-Theory*. 1985, S. 183–209.

¹⁰⁶ HATTENDORF: *Dokumentarfilm und Authentizität*. 1994, S. 37 f. – Vgl. auch KANZOG, Klaus: *Filmphilologie*. 1991, S. 65 f. – Kanzog differenziert zwischen drei Dokumentarfilmdiskursen: Das in der Außenrealität Vorfindbare und Vorgefundene (1), die sich im Bewußtsein bildende Realität (2), die Situierung des in der Außenrealität Vorgefundenen, Selektierten und im Film als Außenrealität Wiedererkennbaren (3).

¹⁰⁷ PEIRCE, Charles Sanders: *Über Zeichen*. 1965. – Ders.: *Schriften I. Zur Entstehung des Pragmatismus*. 1970. – Ders.: *Schriften II. Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus*. 1970.

Vgl. u. a. auch folgende Untersuchungen, die sich mit der Peirceschen Zeichentheorie explizit beschäftigen: WOLLEN, Peter: *Signs and Meanings in the Cinema*. 1974. – Ders.: *Readings and Writings. Semiotic Counter Strategies*. 1982. – DELEUZE, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. 1989 sowie: *Das Zeit-Bild. Kino II*. 1991. – BURZLAFF, Werner: *Découpage et formalisation du signe cinétique*. In: *Semiotics Unfolding*, Bd. 3, 1983, S. 1599–1603. Ders.: *Les possibilités phaneroscopiques de l'image cinétique*. In: *Degrés*, 16. Jg., No. 2 (1988), S. f1–f11.

weist darauf hin, daß die Beschäftigung mit Peirce sich meistens auf die Auseinandersetzung mit seiner Differenzierung der Zeichen in ikonische, indexikalische und symbolische beschränke und weniger auf den Film selbst angewendet würde. Dabei eröffne sein Zeichenmodell lohnenswerte Wege für die Forschung“. Desweiteren wäre der Peircesche Begriff des »Wahrnehmungsurteils« (»perceptual judgement«) noch zu erschließen, da die Wahrnehmung in seiner Phänomenologie eine zentrale Rolle spiele. Die Wahrnehmung bietet nach Peirce den Zugang zur spürbaren und beobachtbaren Wirklichkeit, die so einem Wahrnehmungsurteil unterzogen werde. Diesen Vorgang betrachtet Peirce als »indexikalisches Zeichen« des Wahrgenommenen, als sinnliches Bewußtsein von Realität oder als »Kollision« mit der Außenwelt.¹⁰⁸ An diesen Ansatz knüpfen auch die visuellen Strategien an, nach denen das Zuschauersubjekt in die mediale Wirklichkeitskonstruktion qua Kamera-Auge einbezogen wird. Annette Kuhns, E. Ann Kaplans und Eva Hohenbergers Untersuchungen bieten hier neue Forschungsperspektiven.¹⁰⁹ So wird Nichols Modell ergänzt durch Kuhns »codes of observation«, mit deren Hilfe sich nun auch hauptsächlich visuell argumentierende (bilddominante) Filme beschreiben lassen.¹¹⁰

Anders als Nichols, der vom dokumentarischen Blick des Filmautors ausgeht, konzentriert sich Roger Odin¹¹¹ auf den Rezeptionsvorgang und unterscheidet zwischen einer »dokumentarisierenden« und einer »fiktionalisierenden« Lektüre filmischer Bilder. Beide Lesarten seien sowohl auf den fiktionalen als auch auf den dokumentarischen Film anwendbar. Folgerichtig spricht Odin von einem dokumentarischen »Ensemble« (»ensemble documentaire«), nicht von einem Genre, das eine dokumentarisierende Lektüre beim Rezipienten bewirke. Der Zuschauer konstruiere dabei das Bild eines »Enunziators«, einer außerhalb des Films liegenden Produktionsinstanz (Kamera, Kino, Gesellschaft, Regisseur etc.) und erschließe dessen Realität (nicht die Realität des Dargestellten). Die dokumentarisierende Lektüre vollziehe sich auf verschiedenen Ebenen, wobei Odin zwischen externen Lektüreanweisungen (z. B. Reihencharakter, Format, Ankündigung, Titel, Vorspann etc.) und textimmanenten Anweisungen verbal- und bildsprachlicher Natur differenziert. Auf der Basis dieses Ensembles dokumentarisierender Lektüreanweisungen nimmt Odin entsprechend ihrer Häufigkeit eine Klassifizierung der Filme bezüglich ihres dokumentarischen Charakters (Gehalts) vor, wobei auch der Fiktionsfilm sich im Interesse eines erhöhten Authentizitätseffekts dieser dokumentarisierenden Strategien bediene. Da sein Theoriemodell auch die fiktionalen Filme mit einbezieht, verdeutlicht gerade Odins Ansatz die Durchlässigkeit und Vermischung dokumentarischer und fiktiver Filmformen. Andererseits bleibt die Tatsache unreflektiert, daß die Lektüreanweisungen vor allem auf Konventionen beruhen¹¹²: Dem dokumentierenden Interesse des Filmemachers sowie der dokumentarisierenden Lektüre des Zuschau-

¹⁰⁸ Vgl. hierzu SCHILLEMANN, Sandra: *Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie*. 1995, S. S. 27 f.

¹⁰⁹ Vgl. KUHN, Annette: *The Camera I. Observations on Documentary*. In: Screen, Vol. 19, No. 2. 1978, S. 71–84. – KAPLAN, E. Ann: *Theories and Strategies of the Feminist Documentary*. In: Rosenthal, Alan (Hg.): *New Challenges for Documentary*. 1988, S. 78–102. – HOHENBERGER, Eva: *Die Wirklichkeit des Films*. 1988.

¹¹⁰ KUHN, Annette, a.a.O., 1978, S. 71–84.

¹¹¹ ODIN, Roger: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* (1984). In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 125–146. – Ders.: *Wirkungsmechanismen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von Notre Planète La Terre* (1947): In: Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. 1995, S. 85–96.

¹¹² HELLER, H.-B.: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdocumentarismus*. In: Ludes u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 98. – Hattendorf weist allerdings darauf hin, daß Odin in seinen neueren Arbeiten das von Heller eingeforderte »mediale Wissen« von Produzenten und Rezipienten – zumindest ansatzweise – berücksichtige. Vgl.: ODIN, Roger: *Sémiopragmatique du spectateur de cinéma*. 1991. – Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*. 1994, S. 40.

ers haben sich bestimmte (medienhistorische) Wahrnehmungs- und Verstehenskonventionen eingeschrieben. Rezeption wie Produktion sind geprägt von Wahrnehmungsmustern, historisch-sozialen Realitäten (Klasse, Geschlecht), Ideologien, Wünschen, Phantasien und medialen Erfahrungen, die Einfluß auf die Intention des Autors und die Gestaltung der Filme sowie die Erwartungshaltung und Urteilsbildung des Zuschauers haben. Offen bleibt bei Odin die Frage nach dem Verhältnis dokumentarisierender Appellstruktur und öffentlicher Meinungs- und Willensbildung, also die Frage nach ihrer gesellschaftspolitischen Funktion (und Intention).

Die Zusammenführung beider Modelle (dokumentarischer Blick des Filmautors mit direkten oder indirekten Zuschaueradressierungen und dokumentarisierende Lektüre des Rezipienten aufgrund von Lektüreeinweisungen) erscheint sinnvoll hinsichtlich der Frage, in welchem Verhältnis dokumentarische Appellstruktur (Intention und Weltbild des Produzenten) und öffentliche Meinungs- und Willensbildung (Rezeption und gesellschaftlicher Gebrauchswert für den Zuschauer) stehen, oder anders ausgedrückt: Mit welchen filmästhetischen Mitteln schreiben sich gesellschaftspolitische Implikationen in die Struktur von Dokumentarfilmen ein, und welche Wirkung erzielen sie bezüglich ihrer Rezeption? Dieser analytische Ansatz wird in der folgenden Arbeit von großer Bedeutung sein, da gerade Brodmanns Dokumentarfilme politische und gesellschaftliche Mißstände attackieren.

In der Bundesrepublik greift Eva Hohenberger im Gegensatz zu älteren wahrnehmungs-psychologischen (Appeldorn 1970)¹¹³, ideologiekritischen und strukturanalytischen Studien (Wember 1972, 1976)¹¹⁴ diese neueren semiotischen und konstruktivistischen Theorieansätze auf und knüpft so an die internationale Forschung an. Hattendorf bewertet ihre Untersuchung »*Die Wirklichkeit des Films*« (1988)¹¹⁵ als ein „wichtiges Zeichen für ein wissenschaftliches Umdenken in Deutschland.“¹¹⁶ Exemplarisch für den ethnographischen Film untersucht sie die kommunikativen Handlungszusammenhänge zwischen Autor und Rezipient. Ihr theoretischer Ansatz basiert auf der Erkenntnis, daß sich der dokumentarische Wirklichkeitseindruck weniger über das Verhältnis von filmischem Abbild und vorfilmischer Realität einstelle; vielmehr realisiere er sich in vielschichtigen kommunikativen Prozessen zwischen Filmemacher und Zuschauer. Die komplexen Realitätsbezüge des Dokumentarfilms unterteilt Hohenberger dabei in »nichtfilmisch«, »vorfilmisch« (ausgesuchter Realitätsausschnitt), »filmische Realität« (fertiges Produkt, Filmtext), »nachfilmisch« (Rezeption) und »Filmrealität« (Produktionsprozeß, Institution Film).¹¹⁷ Jedoch fehlt auch bei ihr eine historisch-systematische Aufarbeitung des Genres Dokumentarfilm.

Anknüpfend an Baudry differenziert sie zwischen dem Dispositiv der fiktionalen und dokumentarischen Filmwahrnehmung und kommt zu dem Ergebnis, daß das lustvolle Spiel mit der Glaubensspaltung (das

¹¹³ APPELDORN, Werner van: *Der dokumentarische Film. Dramaturgie – Gestaltung – Technik*. 1970.

¹¹⁴ WEMBER, Bernward: *Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse für den Unterricht*. 1971. Ders.: *Wie informiert das Fernsehen? Ein Indizienbeweis*. 1976. – Wembers 1971 aus der exemplarischen Analyse eines Unterrichtsfilms hervorgegangene Erkenntnis, daß der im Dokumentarfilm postulierte Wirklichkeitsbezug nicht mit den außerfilmischen Fakten gleichzusetzen sei, wirkte zu dieser Zeit fast provokativ. Allerdings bedachte Wember noch nicht die historischen Veränderungen der Rezeptionsweise sowie die medialen Konventionen dokumentarischer Diskurse.

¹¹⁵ HOHENBERGER, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*. 1988.

¹¹⁶ HATTENDORF: *Dokumentarfilm und Authentizität*. 1994, S. 36.

¹¹⁷ Dai Vaughan ergänzt Hohenbergers Modell durch die Einführung einer weiteren Kategorie, indem er zwischen dem »profilmic event« und dem (vom Betrachter vermuteten) »putative event« differenziert. Vgl.: VAUGHAN, Dai: *Television Documentary Usage*. (1976) Gekürzte Fassung in: Rosenthal, Alan: *New Challenges for Documentary*. 1988, S. 34–47.

Oszillieren zwischen Wissen und Glauben bei der Rezeption von Fiktionsfilmen) bei der Wahrnehmung dokumentarischer Filme nicht entfaltet werden könne, da der Zuschauer über das soziale und mediale Wissen um die Nichtfiktionalität von Dokumentarfilmen verfüge. In seiner Untersuchung »*Die ambivalente Macht des Films*« (1995) weist Christof Decker jedoch darauf hin, daß auch der Dokumentarfilm – ähnlich wie der Spielfilm – dem Zuschauer ein lustvolles Spiel verspreche, indem er ihm einen Wissenszuwachs offeriere. Somit fungiere auch der Dokumentarfilm als lustvoll besetztes Objekt beim Publikum, dessen Ziel es ist, etwas über die nichtfilmische Wirklichkeit zu erfahren, während er auf Produzentenseite ein gewisses Machtpotential (gemeint ist die Macht, über entsprechendes Wissen zu verfügen und es entweder zurückzuhalten oder weiterzugeben) genieße.

Hohenberger kritisiert Odins Modell der Lektüreeinweisungen dahingehend, daß es „allein den Akt der Lektüre als konstituierenden Faktor“ ansehe, obwohl sowohl fiktionalisierende als auch dokumentarisierende Lektüre „relativ willkürlich auf jeden Film anwendbar“ seien. Nach ihrer Auffassung bleibe als wichtigste Voraussetzung für eine Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Fiktionsfilm, daß die Differenz „als soziales Wissen überhaupt verfügbar ist.“¹¹⁸ Allerdings bleibt bei ihr die Frage nach einer Typologie filmästhetischer Strategien, die eine dokumentarisierende Lektüre evozieren, unbeantwortet. Ihre Kritik an Odin scheint m. E. ein wenig zu kurz gegriffen, da dieser sich ausdrücklich sowohl auf den fiktionalen als auch auf den dokumentarischen Film bezieht und explizit kein Genre, sondern ein dokumentarisches Ensemble definiert, das eine entsprechende Lektüre evoziert.¹¹⁹

In Erweiterung dieser Theorieansätze begreift Hattendorf¹²⁰ die Frage der Authentizität als Grundproblem des Dokumentarfilms¹²¹: Wie realisieren Dokumentarfilme ihr Postulat von Glaubwürdigkeit? Die intendierte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen liege in ihrer formalen Gestaltung begründet und beruhe *nicht* in einem »reel brut«, einer Authentizität der Sache selbst (in ihrem unmittelbaren Bezug zur abgebildeten, vorgefundenen Wirklichkeit). Hattendorf untersucht an verschiedenen Filmen die Authentisierungsstrategien (formale Kriterien wie visuelle und verbale Codes oder Inszenierungsstrategien), die durch implizite oder explizite Appelle sowie unterschiedliche Gewichtungen den Rezipienten dazu auffordern, einen Wahrnehmungsvertrag mit dem jeweiligen Film zu schließen. Obgleich Hattendorf die Historizität dokumentarischer Produktion und Wahrnehmung ausdrücklich betont, erscheint seine Konzentration auf den Aspekt der Authentizität zu einseitig, zumal ästhetische oder gesellschaftspolitische Strategien eine nicht unwesentliche Rolle bei der Gestaltung von Dokumentarfilmen spielen.

So strebt Decker eine erneute Reflexion der sozialen Funktion von Dokumentarfilmen an und thematisiert insbesondere jene Explorationsstrategien, die sich zunehmend auf das Private mit seinen teilweise problematischen Implikationen richten und ihm Gestalt verleihen. Ihm geht es vor allem um die Frage, welche Bedeutung der filmischen Repräsentation in gesellschafts- und kommunikationstheoretischer Hinsicht in-

¹¹⁸ HOHENBERGER: *Die Wirklichkeit des Films*. 1988, S. 58 f.

¹¹⁹ Zudem weist Odin ausdrücklich auf die Existenz von hybriden, zweideutigen und den Leser täuschenden Filmen hin. Desweiteren geht es ihm nicht um eine Definition dessen, was ein Dokumentarfilm ist, sondern vielmehr um die Beschreibung des »dokumentarischen« Lektüreprozesses.

¹²⁰ HATTENDORF: *Dokumentarfilm und Authentizität*. 1994.

¹²¹ Zum Problem der Authentizität vgl. auch BERG-GANSCHOW, Uta: *Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm*. In: Heller/Zimmermann, 1990, S. 85–87.

nerhalb unserer demokratischen Medienkultur zukommt.¹²² Auch Carl Plantinga¹²³ versteht den Dokumentarfilm als sozial konstruierte Kategorie, die sich gemäß den historischen Veränderungen ständig wandelt. Für ihn stellt der Dokumentarfilm – ähnlich wie bei Nichols – ein Genre der Rhetorik dar. Der Dokumentarfilm mache Aussagen über die vorfilmische Realität. In Anlehnung an Peirce betont Plantinga eine zweifache Wahrnehmung von Bildern: zum einen ihren technischen Charakter, ihre technische Reproduktion einer vorfilmischen Realität, zum anderen ihre konventionell erlernte Wahrnehmungsfähigkeit und Deutung durch den Zuschauer. Die Bilder müßten wie Zeichen entschlüsselt werden, wobei ihre Interpretation auf kulturellen Konventionen beruhe. Der Dokumentarfilm biete innerhalb der filmischen Kommunikation ein mögliches Modell der vorfilmischen Realität, wobei gerade die authentische Wirkung von Bildern auch Gefahren berge.

Im Gegensatz zu Nichols definiert Plantinga drei heuristische Formen des Dokumentarfilms: Die »formal voice« erkläre dem Rezipienten einen Ausschnitt der Welt; die »open voice« erlaube vermittels ihrer sehr beobachtenden Haltung dem Zuschauer, seine eigenen Schlüsse zu ziehen, während die Haltung des Filmemachers relativ offen bleibe; die »poetic voice« reflektiere schließlich die Ästhetik des Dokumentarfilms. Dabei geht Plantinga von einem kritischen, medienerfahrenen Publikum aus, das um die mediale Konstruiertheit von Filmen weiß. Entsprechend erhält der Begriff der Intersubjektivität einen zentralen Stellenwert innerhalb seiner Theorie.

Die in diesen zuletzt skizzierten Theorieansätzen auftauchende Frage nach der sozialen Funktion von Dokumentarfilmen knüpft an das bereits erläuterte Kommunikationsverhältnis zwischen Autor und Rezipient an. Auf der Produktionsseite gilt es, dem Publikum eine bestimmte Intention des dokumentarischen Films zu vermitteln, während auf der Rezipientenseite eine mögliche Interpretation des Gezeigten angestrebt wird. Produzent und Empfänger gehen einen Dialog ein mit jeweils ganz eigenen, spezifischen Interessen und Absichten. Inwiefern die Kommunikation für beide Seiten fruchtbar und erfolgreich oder enttäuschend verläuft, hängt nicht zuletzt vom dokumentarischen Diskurs und seiner Qualität ab.

Die vorliegende Arbeit möchte an die hier skizzierten theoretischen Modelle anknüpfen und vor allem die Rezeptionsästhetische Dimension der Dokumentarfilme Brodmanns überprüfen. Insbesondere die Frage nach dem Verhältnis von dokumentarischer Appellstruktur und öffentlicher Meinungs- bzw. Willensbildung soll dabei leitend sein. Inwiefern kann von einer gesellschaftspolitischen Dimension der Brodmann'schen Filme gesprochen werden? Die Analyse soll sich vorrangig den pragmatisch-ästhetischen Strategien widmen, die sich als Rezeptionsvorgaben in die – exemplarisch ausgewählten – Dokumentarfilme eingeschrieben haben. Dieser analytische Ansatz zielt einerseits auf das vermittelte Weltbild Brodmanns, auf dessen Konstruktion und Intention, andererseits auf dessen Interpretation und gesellschaftlichen Gebrauchswert für den Zuschauer. Dabei soll der historische (gesellschafts- und fernsehpolitische) Kontext einbezogen und eine Einordnung der Filme in die (internationale) Dokumentarfilm-Entwicklung erfolgen.

Eine ansatzweise eigene theoretisch-pragmatische Position Brodmanns ergibt sich aus seinen Äußerungen zum Selbstverständnis und zur Berufsauffassung als Dokumentarfilmer, die im folgenden Kapitel vorgestellt werden sollen.

¹²² DECKER, Christof: *Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. 1995. Wilma Kiener beschäftigt sich in ihrer Untersuchung mit dem sozio-kulturellen Phänomen des Erzählens im Dokumentarfilm und analysiert die Funktion narrativer (film-dramaturgischer) Formen in nicht-fiktionalen Diskursen. Vgl.: KIENER, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. 1999.

¹²³ PLANTINGA, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. 1997.

III

Fernsehjournalismus und cineastischer Anspruch

Brodmanns Filmarbeit oszilliert zwischen einem journalistisch geprägten kritischen Fernsehdokumentarismus und einem ambitionierten, subjektiv-essayistischen Autorenfilm. Dieses Spannungsverhältnis spiegelt sich auch in seinem Selbstverständnis als Dokumentarfilmer.

III.1 Selbstverständnis als Dokumentarfilmer

Brodmann selbst bezeichnete seine Dokumentarfilm-Arbeit rückblickend als „Fernsehjournalismus.“¹²⁴ Die Begriffe »Aufklärung« und »intellektuelle Redlichkeit« bilden Eckpfeiler seines journalistischen Anspruchs bzw. Selbstverständnisses, wobei sich Brodmann jedoch kaum theoretisch zum Dokumentarfilm geäußert hat. Im wesentlichen liegt nur ein Aufsatz vor, der sich explizit mit dem Thema Dokumentarfilmarbeit beschäftigt.¹²⁵ Allerdings plante er eine Aufsatzreihe unter dem Titel »Briefe aus dem Schneiderraum – über das Machen von Dokumentarfilmen«.¹²⁶ In der 1995 ausgestrahlten zweiteiligen Dokumentation Roman Brodmann, Fernsehjournalist. Eine Annäherung in fünf Schritten von Alexander J. Seiler erläutert Brodmann seine Berufsauffassung:

¹²⁴ „Das ist nicht reiner Dokumentarfilm, das ist nicht Feature, ich weiß gar nicht, wie man es überhaupt bezeichnen soll. Am besten könnte man sagen, es ist eine Form von Fernsehjournalismus.“ BRODMANN in: *Nahezu alles anders machen*. Tonprotokoll einer Diskussion mit Vertretern der »Stuttgarter Schule«. Abgedruckt in: Steinmetz/Spitra, 1989, S. 37.

¹²⁵ BRODMANN, Roman: *Fernsehjournalismus. Besitz der Schule für Rundfunktechnik Nürnberg*. Eine frühere Version des Aufsatzes trägt den Titel: *Journalismus mit der Kamera*. (21.03.1984). Darüber hinaus gibt es von ihm ein Kurzreferat für die Hochschule für Fernsehen und Film in München: *Die Stuttgarter Schule* (München, Juli 1981) und einen unveröffentlichten Aufsatz: *Dokumentarfilm – Alibi oder Sprengstoff*. Solothurn, 14. Juni 1986. Ein weiterer, unveröffentlichter Aufsatz trägt den Titel: *Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit*, wobei allerdings zahlreiche Passagen identisch mit seinem Aufsatz Journalismus mit der Kamera sind. Brodmanns Nachlaß ist inzwischen archiviert im SWR, Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02 (im folgenden abgekürzt: SWR-Archiv: N 02/02).

¹²⁶ Es existiert das Vorwort und ein erster Brief. Im Vorwort heißt es: „Es sind teils echte, teils fiktive Briefe, teils Selbstgespräche aus dem Bedürfnis, zu Klarheiten zu kommen über Vorgänge, die bis dahin mehr instinktbestimmt als zielgerichtet waren. Vieles von dem, was hier zu Papier gekommen ist, wurde ausgelöst durch Herausforderungen der Hochschule für Film und Fernsehen München und des Ausbildungsdienstes beim Schweizer Fernsehen, oder sagen wir: Einladungen, die Praxis auch einmal theoretisch zu formulieren.“ SWR-Archiv: N 02/02.

„Journalistik ist für mich die alternative Wahrheit. Die natürlich auch eine Unwahrheit sein kann, das will ich gar nicht bestreiten. Aber ich sage, wenn ich nach dem Grundsätzlichen meiner Berufsauffassung gefragt werde, es ist meine Aufgabe, Unruhestifter zu sein, ich bin beruflicher Unruhestifter. Und ich will den Leuten nicht sagen, wie etwas wirklich ist, sondern ich will die Leute fragen: Meint ihr nicht, daß es möglicherweise auch anders sein könnte? Wobei ich gar nicht behaupte, daß es anders ist. Ich finde nur, die Frage muß gestellt und beantwortet werden, wenn wir überhaupt in irgendeiner Weise uns weiterentwickeln wollen, wenn wir uns zur Menschlichkeit hin entwickeln wollen, wenn wir uns im Sinne der Aufklärung weiterentwickeln wollen.“¹²⁷

Die kritische Aufklärung des Zuschauers betrachtete er als Verantwortung und Aufgabe des Fernsehens und somit des Dokumentarfilmers¹²⁸:

„Ich sehe die kulturelle Aufgabe des Fernsehens [...] in der Verunsicherung des Publikums durch Information und Gegeninformation. Ein Massenmedium, das der Masse nicht sagt, was sie zu denken hat, sondern ihr vorführt, wie notwendig es ist, von der Möglichkeit des Denkens Gebrauch zu machen angesichts der Tatsache, daß es keine einfachen Wahrheiten gibt – das wäre ein Stück Aufklärung von höchster Wirksamkeit.“¹²⁹

Diese Äußerungen und der am häufigsten zitierte Satz Brodmanns: „Dokumentarfilme sind der Sprengstoff in einer Welt verkrusteter Vorurteile und gemachter Meinungen“¹³⁰, verdeutlichen seine gesellschaftskritische, aber undogmatische Haltung, deren Ziel es war, die Menschen respektive die Zuschauer zum kritischen Selberdenken zu animieren, wobei er für die journalistische Arbeit intellektuelle Redlichkeit forderte:

„Welche Realität kann eigentlich das Interesse des Zuschauers beanspruchen? Nachdem wir festgestellt haben, daß eine wertfreie Reproduktion von Wirklichkeit schlechthin unmöglich ist, bleibt nur die subjektive Realität des Dokumentarfilmers oder seiner Arbeitsgruppe als ernstzunehmendes Angebot. Damit will ich sagen, daß es zwar nicht mehr oder weniger objektive Dokumentarfilme gibt, aber mehr oder weniger redliche, und die Subjektivität, die sich als solche zu erkennen gibt, ist immer ein Teil dieser Redlichkeit.“¹³¹

Die von ihm propagierte intellektuelle Redlichkeit setzt beim Dokumentarfilmer einerseits eine kritisch-aufklärerische Haltung voraus; andererseits beschreibt dieser Begriff eine Arbeitsweise, die für Brodmann ein Berufsprinzip darstellte und sein eigenes Vorgehen charakterisiert: eine möglichst unvoreingenommene, offene und kritische Annäherung an das jeweilige Thema. Das bedeute wiederum, sich „nicht mit besser-wisserischer Süffisanz“ zu profilieren, sondern die Fähigkeit des Staunens zu besitzen:

¹²⁷ Dieses Interview gab Brodmann dem ORF in einer Rohfassung bereits 1989, einige Wochen vor seinem Tod. Es wurde dann für Seilers Dokumentation über Brodmann verwandt.

¹²⁸ Vgl. Brodmann in: SANDER, Herwig: *Basel–Stuttgart hin und zurück. Ein Gespräch mit dem Schweizer Dokumentarfilmer und Journalisten Roman Brodmann*. 1989, S. 13.

¹²⁹ BRODMANN: *Dokumentarfilm – Alibi oder Sprengstoff?* Solothurn 1986, S. 10.

¹³⁰ BRUNNER, Daniel: *Kunst des zweiten Blicks*. Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.04.1988.

¹³¹ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 10/11.

„Sein Staunen [gemeint ist der Produzent oder Autor; F.B.], seine Wißbegier, sein Bemühen, Verhältnisse und Vorgänge mit unbefangenen und unabhängigem Kopf zu ordnen – das ist der Prozeß, der sich übertragen sollte auf den Leser, den Hörer, den Zuschauer.“¹³²

Als ein zentrales Problem für den Dokumentarfilmer betrachtete Brodmann die Verfestigung von Vorurteilen oder Zielsetzungen – bereits während der Recherche –, die ein unvoreingenommenes Reagieren auf Ereignisse und Menschen erschweren würden.¹³³ Trotz guter Vorbereitung, die vor allem bei kritischen Themen unerlässlich sei, und der Pflicht beim Fernsehen, Projekte in Exposés zu formulieren, sollte der Dokumentarfilmer die Fähigkeit entwickeln, sich von ersten Urteilen zu distanzieren und die eigene Neugierde zu bewahren:

„Das Exposé schafft eine Erwartungshaltung nicht nur beim Auftraggeber, sondern auch beim Dokumentarfilmer selbst. Es ist ein Doppelpunkt, hinter dem nun etwas zu erfolgen hat für den Erfolg, und es hinterläßt hartnäckig die Versuchung, die Dinge ein wenig so zu biegen, daß sie der ursprünglichen Vorstellung näher scheinen, als sie es tatsächlich sind. Es gibt unter uns ja wohl keinen Zweifel daran, daß bei entsprechender Beherrschung des Instrumentariums ungefähr jede vorgefaßte Grundansicht nachweisbar, jedes falsche Vorurteil dokumentarisch belegbar ist.“¹³⁴

Als eine Herausforderung dokumentarischen Filmens begriff er den Balance-Akt zwischen Vorbereitung und Spontaneität: Im Zweifelsfall sei sogar auf gründliche Vorbereitung zu verzichten, um Flexibilität bewahren und auf (unerwartete) Ereignisse reagieren zu können, auch wenn sie den eigenen Erwartungen oder Wünschen nicht entsprächen. Nur so lasse sich das eigene Staunen auf den Zuschauer übertragen. Folglich lehnte Brodmann auch das Erstellen eines Drehbuchs ab, wobei er am liebsten selbst das Drehbuch im Kopf verbieten lassen wollte¹³⁵:

„Freilich gibt es auch heute noch sogenannte Dokumentarfilme, für die man Drehbücher schreibt, ja, es werden Drehbücher an Schreibtischen geschrieben und von sogenannten Realisatoren [...] verfilmt. Betrachten wir die Ergebnisse solchen Tuns, dann begegnet uns eine sterile Welt, die es eigentlich gar nicht gibt, weil sie vorgefaßt und ausgedacht, kontrolliert und damit am Leben verhindert ist.“¹³⁶

Statt einer zu gründlichen und deshalb vielleicht die Meinung bereits verfestigenden „Recherche, forderte er: „Kamera und Mikrophon recherchierend einzusetzen“ und die Recherche mit der Kamera“ für den Zuschauer transparent zu machen, ihn in den Prozeß der »Wahrheitsfindung« einzubeziehen, so daß er den Dokumentarfilmer „Schritt für Schritt von einer Erkenntnis zur nächsten“¹³⁷ begleiten könnte.

¹³² BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 2.

¹³³ „Als Journalist hat man nicht eine Meinung, sondern man erarbeitet sie, und dieser Vorgang [Recherche; F.B.] muß jederzeit die Möglichkeit einschließen, daß man zu Ergebnissen kommt, die mit einer eigenen tendenziellen Grundvorstellung nicht mehr übereinstimmen.“ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 3.

¹³⁴ „Ich denke dabei an die mit falschem Eifer in die falsche Richtung übertriebene Recherche, die mir die Unbefangenheit nimmt, mit der ich stellvertretend für den Zuschauer neugierig zu sein habe.“ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 9.

¹³⁵ „Ich war schon immer der Meinung, daß für Dokumentarfilme keine Drehbücher geschrieben werden sollen. Jetzt weiß ich, daß man auch das Drehbuch im Kopf verbieten müßte.“ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 8.

¹³⁶ „Es war unser Prinzip, einen Dokumentarfilm nicht nach einem Drehbuch zu schreiben, in einen Eimer zu füllen, mit dem, was man sich vorgenommen hat als Inhalt, sondern sich von der Wirklichkeit das Drehbuch diktieren zu lassen.“ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 9.

¹³⁷ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 4 f.

III.1.1 Eine »Askese« der filmischen Mittel als Stilprinzip

Der »puristische« Dokumentarfilm-Stil der sechziger Jahre im Zuge des *Cinema Direct* prägte auch Brodmann, für den sich jegliche Form von Inszenierung verbot. Eingriffe in die »vorgefundene« Realität sollten so gering wie möglich sein: „Manchmal denke ich, es müßte für die Schule des Dokumentarfilms ein Kloster geben, wo man die Askese üben kann.“¹³⁸

In einem Interview mit Herwig Sander wies Brodmann 1989 auf sein Vorbild Richard Leacock hin,

„der uns vormachte, wie man so etwas machen kann, der also berühmte Filme gemacht hat, der das Prinzip der ‘*Living Camera*’ oder ‘lebenden Kamera’ erfunden hat. Das bedeutete Verzicht auf technische Perfektion zugunsten einer hautnaheren Vermittlung der Qualitäten. Das bedeutet, Hinnahme von unschönen Effekten, die unvermeidbar sind, wenn man wenig Licht hat zum Drehen. [...] Also eine wackelnde Kamera, ein flimmerndes Bild, oft unterbelichtet, eine Optik, die ständig nach Schärfe suchen mußte, [...], im Endeffekt der Eindruck, da war man dabei, da wurde ein Stück Wirklichkeit vermittelt.“¹³⁹

Bereits durch die Wahl des jeweiligen Kameramannes – gewissermaßen eine Vorentscheidung über die Bildästhetik – förderte Brodmann einen reibungslosen Ablauf der Dreharbeiten.¹⁴⁰ Indem die stilistischen Vorlieben des Kameramannes quasi mit dem Thema korrespondierten, beugte er langen Diskussionen vor. Seine Kameramänner betonten immer wieder Brodmanns Zurückhaltung und ihre eigene Unabhängigkeit bei der Arbeit.¹⁴¹ Bei den Vorbesprechungen vermittelte er Thema und allgemeine Ideen; während des Drehprozesses wies er dann nur selten auf Motive hin oder gab bildästhetische Anregungen. Zunehmend bevorzugte er einen zurückhaltenden, entdramatisierenden Kamerastil, eine »Askese« der filmischen Mittel und übte Kritik an Dokumentarfilmern, die sich „nicht nur das Bild als Einfall, sondern den Einfall zum Zufallsbild“¹⁴² holten, wobei er eingestand, in den Anfangsjahren selbst Opfer einer »assoziierten Kamera«

¹³⁸ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 16. Selbst bei Interviews war Brodmann deswegen ein Gegner von Lichtaufbauten. Sein Kameramann, Udo Rischer, erinnerte sich: „Er war ja jemand, und da hatte er eigentlich recht, der alles ohne Licht drehen wollte. Er wollte so unauffällig wie möglich arbeiten. Je weniger Leute, desto besser. Was ihn immer sehr gestört hat, waren Lichtaufbauten. Das ergibt für die Leute vor der Kamera häufig eine Verhörsituation, das schreckt dann ab und distanziert. Es gab deshalb oft Probleme, weil man manche Situation ohne zusätzliches Licht einfach nicht mehr drehen konnte.“ Udo Rischer in einem Gespräch mit ALTHOFF: Ders.: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann*. 1993, S. G-19.

¹³⁹ Brodmann in: SANDER: BASEL–STUTTGART HIN UND ZURÜCK. 1989, S. 24 f.

¹⁴⁰ Vgl. Dorrit Dörr in einem Gespräch mit Burghard Althoff: „Und er hat sich dann auch für seine Themen seine Kameralleute ausgesucht. Er wußte dann ja auch schon, der eine dreht lieber mit langen Einstellungen, der andere dreht lieber mit kurzen Einstellungen; für das Thema das ich hier vorhabe, habe ich lieber kurze Einstellungen, die aber ganz ans Detail rangehen...“ Abgedruckt in: ALTHOFF, 1993, S. G-8. Anzumerken bleibt jedoch, daß er diese Möglichkeit allerdings nur bei seinen für den SDR produzierten Filmen hatte. Auch bei der Wahl seiner Cutterinnen verfuhr er – laut Dorrit Dörr – ähnlich, um eingefahrene Schnittstile zu vermeiden.

¹⁴¹ „Er [Brodmann; F.B.] hat sich sehr rausgehalten, auch bei anderen Filmen. Für mich war er ein ausgezeichnete Journalist, weniger ein Filmemacher. Deshalb gab es nur die inhaltliche Vorgabe, worum geht es, was der Hintergrund für ihn ist, aber dann war ich selbstständig. [...] Wir haben kaum über Kamera geredet, nur bei dem *Steiner*-Film war das etwas anders.“ Kameramann Dietrich Lehmstedt im Gespräch mit Burghard Althoff, 1993, S. G-14. Gemeint ist hier Brodmanns Film *RUDOLF STEINER – RECHERCHEN AUF DEM ANTHROPOPHENHÜGEL* von 1977. Brodmann entschied sich bei diesem Film aus inhaltlichen Erwägungen für die Sinfonie »*Tod und Verklärung*« von Richard Strauß, die er bei den Dreharbeiten auf einem Tonbandgerät abspielen ließ, um seinen Kameramann Lehmstedt zu inspirieren.

¹⁴² BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 14.

gewesen zu sein. Gerade bei Interviews gelte es, diese »Askese« der filmischen Mittel zu üben, „die Optik zu disziplinieren“ und den Menschen mit der Kamera zuzuhören.“¹⁴³ Hier erwies sich die von ihm angestrebte Ausgewogenheit zwischen Vorrecherche und Unvoreingenommenheit als besonders relevant. Nach Ansicht Brodmanns stellten zu gut vorbereitete oder abgesprochene Interviews einen „Publikumsbetrug“ dar und „töteten jede Möglichkeit lebendiger Spontanität.“¹⁴⁴

Gerade im Umgang mit den zu filmenden Personen bewies Brodmann anscheinend besonderes Fingerspitzengefühl: In seiner einfühlsamen und ruhigen Art gelang es ihm, auch in schwierigen Situationen Vertrauen herzustellen¹⁴⁵, wobei er die Auffassung vertrat, daß – idealtypisch – anteilnehmende Nähe und reflektierende Distanz zu den Personen vor der Kamera ausgewogen vorherrschen sollten, um „bei der Einschätzung von Personen und ihren Handlungen in einem bestimmten Rahmen zu einem optimalen Selbstverständnis“¹⁴⁶ zu kommen. Dieter Ertel wies 1983 auf die subtile Wirkung der sanften, aber zielgerichteten Befragungstechnik Brodmanns hin:

„Noch heute beweist uns Brodmann als Interviewer in seinen eigenen Filmen, daß die scheinbar samtpfö-tig daher kommende Frage besser zum Ziel führen kann als die hinausgebellte, vorausgesetzt natürlich, sie ist sorgfältig gezielt.“¹⁴⁷

III.1.2 Die Montage als »Knotenpunkt« des Dokumentarfilms

Die Nachbearbeitungsphase (Montage, Schnitt, Kommentar etc.) verstand Brodmann als kreativen Prozeß, bei dem sich die verschiedenen Eindrücke in ihren Wechselbeziehungen zur Aussageabsicht verdichten und zur Wahl der adäquaten Gestaltungsmittel führen sollten:

„Die Kamera verengt naturgemäß den Blickwinkel, sie läßt einerseits weg und verschärft andererseits Vorhandenes, ich weiß mehr als sie und erfahre dennoch Neues von ihr, es entwickelt sich zwischen ihr und mir eine Art Komplizenschaft, an der natürlich der Kameramann wesentlich teilhat. Aus dem Vergleich meiner unmittelbaren Wahrnehmung am Ort der Handlung und dem mittelbaren Ergebnis der Kamerafunktion baut sich das System der Aussage, daß heißt, ich beginne zu erkennen, wie die Mittel zu verteilen sind, um den mir maßgeblich scheinenden Eindruck eines Vorgangs auf den Zuschauer zu übertragen.“¹⁴⁸

¹⁴³ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 15.

¹⁴⁴ Einer seiner Kameramänner, Udo Rischer, beschreibt seine Interviewtechnik wie folgt: Er hat sehr einfühlsam gefragt, hat zugehört und dann nachgefragt. „Er hat immer nur ein paar Stichworte gegeben und ging dann auf die Antwort ein.“ Rischer in: ALTHOFF, 1993, S. G-21. Vgl. auch BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 5.

¹⁴⁵ Dietrich Lehmstedt in einem Gespräch mit ALTHOFF, 1993, S. G-16: „[...] und Brodmann war ja auch eine Person, die man als wirklich ernsthaften, integeren Partner akzeptieren mußte, bei dem man also sicher war, daß da nicht unberechtigt irgendetwas Falsches über einen erzählt wird.“

¹⁴⁶ Brodmann in: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 27 f.

Brodmanns Geschick im Umgang mit seinen Mitmenschen – sei es das Team oder die zu filmenden Personen – kam seinen Produktionen sicherlich zugute. Seine Cutterin Dorrit Dörr lobt „seine Fähigkeit, das Team voll zu motivieren für sein Produkt und sein Thema.“ Dorrit Dörr in einem Gespräch mit ALTHOFF, a.a.O. 1993, S. G-7.

¹⁴⁷ ERTEL, Dieter: *Laudatio auf Roman Brodmann*. 1983, S. 39.

¹⁴⁸ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 12.

Die Montage nahm für ihn dabei einen zentralen Stellenwert ein: Er begriff sie als „Knotenpunkt des Dokumentarfilms“¹⁴⁹:

„Es gehört zu meinen wichtigsten Erfahrungen, daß die Dramaturgie des Dokumentarfilms hauptsächlich am Schneidetisch stattfindet. Die Kamera liefert mir ein Vokabular, kein wertfreies natürlich, sondern mit vorgegebenen Perspektiven, aber den sprachlichen Duktus bringt mir die Montage, im Hinblick auf sie lohnt es sich immer, den Rohstoff sehr genau zu prüfen.“¹⁵⁰

Entsprechend nannte er seine begonnene Aufsatzreihe »*Briefe aus dem Schneiderraum*«. Im Vorwort begründet er seine Titelwahl folgendermaßen:

„Warum aus dem Schneiderraum? [...] – das Entscheidende für den Dokumentarfilm vollzieht sich hier: die Dramaturgie. Der Schneiderraum ist Reagenzglas und Retorte, der Ort, an dem alles glücken oder mißglücken kann, ein Platz der letzten Herausforderung, bevor ein Film den Grad seiner Überzeugungskraft erreicht. [...] Nichts hat mit Film so viel zu tun wie dieser verdunkelte Raum unwiderruflicher Entscheidungen.“

Den einzelnen Arbeitsphasen wie Sichtung, Montage, Kommentar, Tonmischung und Titelgestaltung widmete sich Brodmann mit großer Sorgfalt und Genauigkeit: Auf der Grundlage einer ersten, etwa dreitägigen Sichtung, bei der zunächst die reine Bildwirkung im Vordergrund stand, ordnete er gemeinsam mit seiner Cutterin die Bilder nach Drehorten oder Ereignissen und fertigte Notizen – meist in Form von Karteikarten – zu bestimmten Tönen, Bildern und Komplexen an.¹⁵¹ Mit diesen Karteikarten veranstaltete er eine Art »Puzzle«, eine erste grobe Strukturierung des Films:

„Die Montage, das Puzzlespiel mit der eingefangenen Wirklichkeit war sein eigentliches Element. Da zerfielen die Recherchen erst einmal in Hunderte von einzelnen verschiedenfarbigen Kärtchen auf Brodmanns Wohnzimmerteppich. Jedes Kärtchen repräsentierte einen bestimmten Filmabschnitt, wurde vom Autor hin- und hergeschoben, um neue Übergänge zu konstruieren, da, »wo der Schnürsenkel in die nächste Öse gezogen werden kann«.“¹⁵²

Anhand dieses entstandenen dramaturgischen Fadens erfolgte der erste Rohschnitt. Häufig tendierte die Dramaturgie dabei – entsprechend der angestrebten transparenten »Recherche mit der Kamera« zu einer Ereignis-Chronologie.¹⁵³ Die Cutterin Dorrit Dörr beschrieb Brodmanns Einstellung zur Montage folgendermaßen:

¹⁴⁹ BRODMANN: *Vorwort zur geplanten Aufsatzreihe »Briefe aus dem Schneiderraum«*.

¹⁵⁰ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 12.

¹⁵¹ Vgl. Dorrit Dörr in einem Gespräch mit ALTHOFF, a.a.O., 1993, S. G-1–2.

¹⁵² BOLESCH, Cornelia: *Roman Brodmann – Die Methode der versteckten Wut*. In: Dies. (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Portraits*. München 1990, S. 195.

¹⁵³ „Von zentraler Bedeutung erscheint mir die Fähigkeit des Dokumentarfilmers, Macher und Publikum gleichzeitig zu sein, daß heißt sich immer wieder in die Lage des Zuschauers versetzen zu können, informierend eine Geschichte zu erzählen und die Dramaturgie so zu setzen, daß die wichtige Information im richtigen Augenblick transportiert wird.“ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 12.

„Er [...] hat sowieso dieses ganze Filmschneiden wie einen Kochvorgang gesehen. Den Feinschnitt hat er immer als die Reduktion einer Soße bezeichnet, die man immer mehr einkocht, bis wirklich nur noch die Essenz übrig bleibt. Und am Schluß kommt der Text wie die Petersilie noch drüber.“¹⁵⁴

Die – in der Regel viel zu lange Version – wurde dann auf die meist vorgegebene, knapp fünfundvierzig-minütige Sendefassung reduziert. Nach der Fertigstellung des Schnitts, standen in der Regel nochmals drei Tage für Ton-Mischung und Titelgestaltung zur Verfügung. Auch bei der Plazierung seiner Kommentartexte übte Brodmann die schon für die Kameraarbeit geforderte Askese, um eine Überfrachtung von parallelen Aussagemitteln zu vermeiden. Für jede Einstellung prüfte er deshalb, welches der filmischen Mittel – Bild, Ton, Musik oder Text – seiner Intention am dienlichsten sei und konzentrierte sich dann auf dieses jeweilige Element:

„[...] die Addition aller Aussagemittel ergibt eine Summe, die konstant bleibt, und innerhalb dieser Summe verschieben sich die Anteile der Mittel entsprechend ihrer Kraft und Priorität. Ich kann das auch viel einfacher ausdrücken, daß ich immer bemüht bin, das jeweils stärkste Ausdrucksmittel seinem Rang entsprechend zu bevorzugen.“¹⁵⁵

Als sein einziges Gestaltungsprinzip bezeichnete Brodmann sein Bemühen, eine „maßlose Anhäufung und Überlagerung von Aussagemitteln“¹⁵⁶ zu vermeiden, um im Rahmen einer „optischen Disziplinierung, die einen manischen Bildfetischismus nicht zum Unfug werden läßt“¹⁵⁷, eine optimale Rezeption zu ermöglichen. Dennoch charakterisierte er sich selbst als einen Filmemacher „ohne stilistische Eigenschaften“:

„Das bedeutet, daß ich mich als Mann ohne stilistische Eigenschaften zur Verfügung halte, frei von vorgegebenen Rezepten auf das Ziel gerichtet, die Welt erst einmal stattfinden zu lassen und nach allen Abenteuern der Beobachtung die optimale Form der Weltvermittlung zu suchen.“¹⁵⁸

Zwar räumte er ein, daß der „sprachliche Duktus, die argumentative Grammatik“¹⁵⁹ eines Filmes bei der Montage erstellt werde, der Filmemacher also sein Material formt, andererseits wies er auch nachdrücklich darauf hin, daß sich ein Dokumentarfilm „bis zu einem gewissen Grad“ selbst gestalte, der gefilmte Wirklichkeitsausschnitt mithin für sich selbst spreche:

„Die Faszination dieser Arbeit geht für mich aus von der Herausforderung, einen Ausschnitt dieser Welt zur Selbstdarstellung kommen zu lassen, natürlich mit meiner Unterstützung als Katalysator und Verstärker, aber immer mit der Priorität des Vorgangs. Aufbau und Stil eines Films werden nicht bestimmt durch meinen Vorsatz, sondern durch Abläufe, durch Charaktere und Beziehungen angetroffener Menschen, durch die Temperatur von Ereignissen.“¹⁶⁰

¹⁵⁴ Dorrit Dörr im Gespräch mit ALTHOFF, a.a.O. 1993, S. G-3. Vgl. ebenso ihr Interview in der Seiler-Dokumentation 1995.

¹⁵⁵ BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 6.

¹⁵⁶ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 6.

¹⁵⁷ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 13.

¹⁵⁸ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 6.

¹⁵⁹ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 12.

¹⁶⁰ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 6.

III.1.3 Forderung nach Subjektivität und Transparenz

Brodmann selbst definierte den Dokumentarfilm als eine „individuelle Verarbeitung von Eindrücken realer Vorgänge mit kinematographischen Mitteln.“¹⁶¹ In diesem Satz wird bereits deutlich, daß Brodmann nicht glaubte, der Dokumentarfilm könne die Realität selbstevident und authentisch zur Anschauung bringen. In dem Maße, wie Brodmann festgelegte stilistische Prinzipien in der Filmarbeit ablehnte, plädierte er mit seinem Aufklärungsbegriff für eine »undogmatisch-flexible« Einstellung gegenüber Filmsujet und Zuschauer. Dies bedeutet jedoch nicht, daß seine Filme beliebig strukturiert waren. Im Gegenteil: Gerade diese bewußt offene Haltung wirkte sich auf die Struktur und Ästhetik der Filme aus. Erstens führte die von Brodmann postulierte Recherche mit der Kamera im Sinne des *Cinema Direct* tendenziell zu einer Dramaturgie der Ereignisse bzw. einer Ereignis-Chronologie (vgl. etwa die Filme von Leacock, Pennebaker und Drew). Zweitens forderte Brodmann im Sinne der intellektuellen Redlichkeit, die Subjektivität des Autors transparent zu machen, eben nicht den Schein von Objektivität zu erzeugen:

„Da es aber *die* Objektivität erwiesenermaßen nicht gibt, ist das Erwecken des Eindrucks ihrer Anwendung ein Betrug und die Forderung nach ihr ein Selbstbetrug oder Heuchelei. Der Dokumentarfilmer hingegen, der von seiner Meinung Gebrauch macht und Gebrauch machen darf, spielt mit offenen Karten, er greift nicht mit vorgespielter Neutralität nach dem Anspruch eines makellosen und staubfreien Dokuments, sondern macht sich zum Teilnehmer einer Auseinandersetzung. Er begegnet dem Zuschauer mit dem fairen Angebot einer Realität, die er als Möglichkeit vorstellt mit dem a priori-Eingeständnis seiner individuellen Interpretation und Wertung.“¹⁶²

Brodmann wandte sich hier explizit gegen eine Scheinobjektivität, die der passiven Manipulation des Zuschauers Vorschub leiste. Die von ihm respektierte eigendynamische Selbstgestaltung des gefilmten Wirklichkeitsausschnitts sowie seine propagierte Balance zwischen Recherche und Spontaneität bzw. zwischen Nähe und Distanz zu den gefilmten Ereignissen und Personen sollten indes nicht als Forderung nach Objektivität mißverstanden werden, da es diese nach seiner Auffassung gerade *nicht* geben könne:

„Wenn einer vom Dokumentarfilm Objektivität fordert, geht er entweder von der naiven Utopie aus, daß sich irgendetwas losgelöst von der Persönlichkeit des Betrachters betrachten lasse, sozusagen in einem luftleeren Raum, oder er meint mit <objektiv> die wenigstens teilnahmslose, wenn nicht wohlwollende oder beschönigende Hinnahme des Vorhandenen. Die Subjektivität des Dokumentarfilmers fällt ja immer erst dann auf, wenn sie mißfällt, wenn man sie nicht hinnehmen will, wenn sie sich in einen Widerspruch stellt zu interessengebundenen Ansichten. Was angenehm ist, ist objektiv.“¹⁶³

Nur durch eine Transparenz des Vorgehens, also mittels Subjektivität könne – so Brodmann – im Idealfall eine Identifikation des Rezipienten erreicht werden:

„[...] ich meine nur, daß es auch ein Stück erlaubter Information sein muß, wenn wir den Zuschauer einbeziehen in den Prozeß unserer Ermittlungen, wenn wir ihm also sagen, wo uns Einblicke mit welcher

¹⁶¹ BRODMANN: *Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit*, S. 1-2.

¹⁶² BRODMANN: *Journalismus mit der Kamera*. 1984, S. 11.

¹⁶³ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 9/10.

Begründung verweigert wurden, warum diese und jene Frage ohne Antwort geblieben ist. Tun wir das nicht, dann erwecken wir den Eindruck, wir hätten mit dem Vorgezeigten unsere Aufgabe erschöpfend erfüllt, und damit wären wir ja Fälscher auf der Gegenseite.“¹⁶⁴

Allerdings könnte gerade diese angestrebte Identifikation auch ein manipulatives Element darstellen, da sie möglicherweise eine Distanzierung des Zuschauers vom Autorenstandpunkt erschwert, der die Sichtweise und Beurteilung des Autors unreflektiert übernimmt.

Brodmanns intuitives, spontanes Vorgehen, den Ereignissen beim Drehen ihren Lauf zu lassen, erinnert an die dokumentarische Form der Reportage. Seine akribische Montagetechnik und angestrebte Subjektivität weisen ihn andererseits unverkennbar als Autorenfilmer aus, wobei das Prinzip der *Living Camera* (der Recherche mit der Kamera) und die Betonung von Subjektivität einander nicht ausschließen. Nicht zuletzt seine bis zur Meisterschaft entwickelten ironisch zugespitzten Kommentare lassen seine Filme als Autorenfilme einer unverwechselbaren Handschrift erscheinen.

„Ein starker, packender Dokumentarfilm kann nicht im Pluralis majestatis formuliert und als Allerweltsansicht angeboten werden, er muß die eindeutige, prägnante Handschrift des Urhebers tragen. Je konsequenter man diesem Prinzip folgen könnte, desto leichter ließe sich mit unserem Medium umgehen. Leider ist beim Zuschauer das Bewußtsein, daß Filme nicht von Apparaten, sondern von Menschen gemacht werden, nicht in der wünschenswerten Weise gefestigt.“¹⁶⁵

Brodmann stand zeitlebens in einem Spannungsverhältnis zwischen engagiertem Journalismus und cineastischem Anspruch, wobei er von sich selbst sagte, daß er sich „nicht als Dokumentarfilmer im cineastischen Sinne verstehe.“ Da er ausschließlich fürs Fernsehen Dokumentarfilme gedreht hat, bezog er seine praktischen Erfahrungen nur aus diesem Medium, in dem – wie bereits in Kap. II erläutert –, ganz eigene, fernsehspezifische, programmpolitische und dramaturgische Regeln galten und auch heute noch gelten:

„Denn es ist ja ein Unterschied, ob ich als Cineast Gebrauch mache vom Kino mit der Aufnahmebereitschaft eines Zuschauers, der schon mit dem Gang zu einer Veranstaltung sein besonderes Interesse signalisiert, oder ob ich einen Zuschauer zu gewinnen habe, der mit dem Finger auf der Taste bereit ist, mich beim ersten Spannungsabfall gnadenlos in die Richtung eines anderen Kanals zu verlassen.“¹⁶⁶

Seine subjektive »Erzählhaltung« vermittelte er insbesondere über das Stilmittel der Ironie, die vielen seiner Filme immanent ist. Sie funktioniert vor allem auf der verbalen Ebene. „Filme, die ohne jeden Text wirken“, hielt er für seltene Glücksfälle.¹⁶⁷ Weil er – aus eigener Sicht – „kein schlagfertiger Mensch“ sei, „arbeitete er mit Sorgfalt an geschliffenen Texten, die in seinen Filmen untergebracht und eingepackt wurden.“¹⁶⁸

Das folgende Kapitel versucht, die beiden Begrifflichkeiten Ironie und Satire zu definieren und voneinander abzugrenzen, um so ein brauchbares Gerüst für die späteren Filmanalysen zu erhalten.

¹⁶⁴ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 4.

¹⁶⁵ BRODMANN, a.a.O., 1984, S. 11.

¹⁶⁶ BRODMANN: *Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit*, S. 2.

¹⁶⁷ BOLESCH, Cornelia: *Roman Brodmann – Die Methode der versteckten Wut*. 1990, S. 195.

¹⁶⁸ BOLESCH, a.a.O., 1990, S. 195.

III.2 Ironie und Satire bei Brodmann

Vielen Filmen Brodmanns ist eine grundlegende satirische Stoßrichtung zu eigen, durch die (insbesondere dokumentarästhetische) Wahrnehmungskonventionen unterlaufen werden. Analog zu seiner Forderung nach offenem Subjektivismus tritt er sehr häufig als ironischer Beobachter (»Erzähler«) auf; der Gebrauch von Ironie respektive Satire kennzeichnet sein ästhetisches Prinzip, mithin seinen spielerischen Umgang mit dem vorgefundenen Wirklichkeitsausschnitt. Da die ästhetischen Verfahren der Ironie und Satire einen zentralen Stellenwert innerhalb seines Werkes einnehmen und daher in den folgenden Filmanalysen von großer Bedeutung sein werden, scheint es angebracht, beide Begrifflichkeiten einzugrenzen und – zumindest ansatzweise – zu definieren. Allerdings finden sich in der Filmtheorie kaum Ansätze zur Diskussion des satirischen Dokumentarfilms. Anleihen in der Literaturwissenschaft erscheinen problematisch, da die für literarische Texte entworfenen Kategorien nur wenig tauglich für das audiovisuelle Medium Film sind. Die folgenden Ausführungen greifen insbesondere auf zwei Texte zurück, die sich explizit mit der Ironie bzw. Satire in Brodmanns Filmen beschäftigt haben: Es handelt sich dabei um einen Aufsatz von Karl Prümm und um die Magisterarbeit Burghard Althoffs.¹⁶⁹ Für die Anwendung des Satirebegriffs auf den Film stellt sich die Frage, wie sich Satire, – die „grundsätzlich adressatengerichtet ist und prononciert kommunikative Funktionen besitzt“¹⁷⁰ –, filmästhetisch in die Struktur der Filme einschreibt.¹⁷¹

Spöttische oder ironisch-satirische Blicke in der Geschichte des Dokumentarfilms sind sehr selten. Damit könnte man Bill Nichols recht geben, der auf der Suche nach Satire oder Parodie im Dokumentarfilm ernüchtert feststellt:

„Parody can provoke a heithend awareness of previously taken-for-granted style, genre, or movement; satire is one device for sharpening consciousness of a problematic social attitude, value, or situation. These forms are somewhat underdeveloped in documentary, where the prevalence of the discourse of sobriety and a Calvinist sense of mission have attenuated their status, particulary in English-speaking countries.“¹⁷²

Diese pessimistische Einschätzung trifft nicht nur auf den englischen oder amerikanischen Dokumentarfilm zu, sondern gilt ebenso für den deutschsprachigen.

Sachlichkeit und Ernsthaftigkeit scheinen ein Merkmal des Genres zu sein; dies gilt insbesondere für den sogenannten »anwaltschaftlichen« Dokumentarfilm, der sich mit den Opfern gesellschaftlicher Verhältnisse

¹⁶⁹ PRÜMM, Karl: *Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann*. In: Ertel/Zimmermann (Hg.): *Strategie der Blicke*. 1996, S. 29–49. ALTHOFF, Burghard: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann – Werkübersicht und Analyse des satirischen Stils*. 1993, S. 28–34. – Vgl. u. a. auch SCHWIND, Klaus: *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*. 1988. – JAPP, Uwe: *Theorie der Ironie*. 1983. – PAUL, Jean: *Vorschule der Ästhetik*. 1974. – ALLEMANN, Beda: *Ironie und Dichtung*. 1960.

¹⁷⁰ SCHWIND: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 135.

¹⁷¹ Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf den Sammelband: ERTEL/ZIMMERMANN (Hg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. 1996. Darin u. a.: ERTEL, Dieter: *Das zwinkernde Objektiv. Scherz, Satire, Ironie in den Dokumentarfilmen der Stuttgarter Schule*, S. 17–28. – ZIMMERMANN, Peter: *Spöttischer Blick contra Leidensmiene. Die Schwierigkeit des Dokumentarfilms mit Ironie und Satire*, S. 51–64. – BÄUMER, Ralf: *Parodien dokumentarischer Authentizitätskonventionen*, S. 83–104.

¹⁷² NICHOLS, Bill: *Representing Reality*. 1991, S. 74.

solidarisiert. Eine der wenigen Ausnahmen bildete hier z. B. die Reihe ZEICHEN DER ZEIT, deren Charakteristikum der spöttische Blick auf die Rituale und Moden der Adenauer-Ära und die Spießer-Mentalität der Wirtschaftswunderrepublik war. Erst in den achtziger Jahren finden sich im Zeichen postmoderner Tendenzen wieder häufiger ironische und satirische Dokumentarfilme, die in ihren avanciertesten Spielarten die dokumentarischen Genrekonventionen zum Gegenstand parodistischer Selbstreflexion erheben.¹⁷³ Die Integration satirischer bzw. parodistischer Formen im Dokumentarfilm scheint einherzugehen mit einer zunehmenden selbstreflexiven Problematisierung von Authentizitätskonventionen, der Erschütterung erprobter und tradierter ästhetischer Darstellungsstrategien sowie institutioneller Zwänge im Sinne einer tendenziell medialen Marginalisierung des Dokumentarfilms.

Mögliche Ursachen für die eher seltene Verwendung von Ironie oder Satire könnten in der Frühgeschichte des Dokumentarfilms zu finden sein, in der zunächst einmal eine Etablierung des Mediums Film sowie seiner Genre Grenzen angestrebt und die Differenz zwischen Fiktion und Dokumentarfilm festgeschrieben wurde. Letzterer war durch den Realitätsanspruch des filmischen Bildes scheinbar in der Lage, die Wirklichkeit selbstevident zur Anschauung zu bringen. Die (dokumentarische) Kamera schien den Traum des Reporters von der Reproduktion »ungestellter Realität« (Kracauer) zu erfüllen. Allerdings verweisen ironische Zitatcollagen und Parodien seit den achtziger Jahren im Zeichen eines postmodernen Relativismus auf die Erschöpfung und wachsende Unglaubwürdigkeit traditioneller dokumentarischer Formen hin.

III.2.1 Abgrenzende Begriffsbestimmung

In ihrer rhetorischen Funktion gilt Ironie als Form der Verstellung und Verbergung, als eine Redeweise, bei der „das Gemeinte durch das Aussagen des Gegenteils ausgedrückt“¹⁷⁴ wird, wobei sie vortäuscht, mit der Meinung des »Gegners« oder einem zu kritisierenden Gegenstand übereinzustimmen. Die Falschheit bzw. Lächerlichkeit der gegnerischen Position kann entweder durch passive Zustimmung oder unter aktiver Verwendung der gegnerischen Argumente oder Wertmaßstäbe verdeutlicht werden.¹⁷⁵ Der Philosoph Sören Kierkegaard schrieb über die Ironie, daß sie „der sichere Blick für das Schiefe, das Verkehrte, das Eitle am Dasein“¹⁷⁶ sei.

Eigentlich ein Phänomen der Moderne läßt sich die Existenz von Ironie als Symptom einer Sinn- oder Bedeutungskrise deuten. Da es im Zuge der Aufklärung keine verbindlichen Wahrheiten mehr gab, eröffnete die Ironie die Möglichkeit des Bedeutungsspiels: eine grundsätzliche Zweideutigkeit.¹⁷⁷ Kierkegaard warf der Ironie vor, alles ins Unverbindliche, in die Komik und die reine Ästhetik aufzulösen. Sie reagiert auf Entfremdungen und verschärft diese gleichzeitig. Dabei setzt sie das Gegebene, die »realen« Ereignisse, auf die sie sich bezieht, immer schon voraus, um sie als Spielmaterial zu benutzen. Indem sie jedoch die Wirklichkeit verfremdet, verweigert sie auch eine Akzeptanz derselben. „Die Ironie“, so Kierkegaard,

¹⁷³ Vgl. u. a. Volker Andings Film: DER FALL DES ELEFANTEN (1986).

¹⁷⁴ SCHWIND, Klaus: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 103.

¹⁷⁵ In dieser Funktion gilt Ironie als eine rhetorische Figur. Auch Lausberg führt Ironie als eine der Tropen auf. LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 1960, S. 302 f.

¹⁷⁶ KIERKEGAARD, Sören: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. 21991, S. 261.

¹⁷⁷ Vgl. PRÜMM, Karl: *Ironie als Signum der Autorenschaft*. 1996, S. 32.

„verneine die geschichtliche Wirklichkeit, um Platz zu schaffen für eine selbstgeschaffene Wirklichkeit.“¹⁷⁸

Das Prinzip der Ironie beruht dabei auf Subjektivität. Uwe Japp definiert in seiner »*Theorie der Ironie*« diese als „Versuch einer Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede.“¹⁷⁹ Bereits Jean Paul vertrat die Ansicht, daß bei „jedem Humoristen das Ich die erste Rolle spielt“, und fügte hinzu: „Wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten.“¹⁸⁰ Gerade die Ironie destruiert aber auch Subjektivität, denn sie erlaubt keine »Eigentlichkeit« in ihrem „ununterbrochenen Maskenspiel und in ihrer Verstellungsrede.“¹⁸¹ Sie bleibt in ihrer »Uneigentlichkeit« höchst ambivalent. Beda Allemann¹⁸² hat das Spielerische der Ironie betont, die mit ihrer »uneigentlichen« Rede, die der Übersetzung bedürfe, einen Spielraum schaffe, in den Leser oder Zuschauer einbezogen würden.

Bevorzugtes Verfahren der Ironie ist die Anspielung: das Indirekte, Unausgesprochene, Mitgedachte, das allerdings auch Kommunikationsprobleme hervorruft. Ausgeschlossen sind diejenigen, die die ironischen Anspielungen nicht verstehen. Dies gelte nach Prümm auch für Brodmanns „intellektuellen“ Filme¹⁸³. Autor und Zuschauer müssen einander verstehen, wenn Ironie funktionieren soll. Voraussetzung für das Gelingen von Ironie ist, daß sie entweder durch die Kommunikationssituation für die Adressaten erkennbar wird, in einen anderen klärenden Kontext eingebunden ist oder durch spezielle Ironiesignale – wie die Intonation – gekennzeichnet wird.¹⁸⁴ Die ironische Rede ist somit auf Präzision angewiesen und der Rationalität verpflichtet; sie verlangt vom Autor Perfektionismus und ästhetisches Können. Dabei richtet sie sich auf das beiläufig Nebensächliche: sie ist detailverliebt oder sogar detailbesessen; sie hält Distanz zu ihrem Gegenstand, denn ihr wichtigstes Ziel ist die entlarvende Kritik. Allerdings verlangt Ironie auch einen Gegenpol der »Eigentlichkeit« oder Sachlichkeit (»Wahrheit«).

In Abgrenzung zur Ironie als rhetorischer Figur, wird der Begriff der Satire in der Regel als „Verwendungsstrategie“¹⁸⁵, als „gattungsübergreifende Literaturform“¹⁸⁶ oder Stil verwendet. Das Zustandekommen von Satire setzt einen Autorstandpunkt, eine bestimmte Haltung zu gesellschaftlichen und politischen Ereignissen voraus. Dabei kann sich Satire einer Vielzahl ästhetischer Operationen bedienen, unter anderem der ironischen Rede. Das bedeutet, daß es sich bei Satire um den umfassenderen Begriff handelt, wobei allerdings auch die Ironie – neben ihrer rhetorischen Funktion – als eine „Denkweise“ verstanden wird, „die mit der ironischen Gesamthaltung des Autors verbunden ist.“¹⁸⁷ Dadurch nähert auch sie sich dem Stilbe-

¹⁷⁸ Zitiert nach JAPP, Uwe: *Theorie der Ironie*. 1983, S. 16.

¹⁷⁹ JAPP, Uwe, a.a.O., S. 18.

¹⁸⁰ PAUL, Jean: *Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*. München 1974, S. 132–133.

¹⁸¹ PRÜMM: *Ironie als Signum der Autorenschaft*. 1996, S. 33.

¹⁸² ALLEMANN, Beda: *Ironie und Dichtung*. 1969.

¹⁸³ PRÜMM, a.a.O., 1996, S. 33.

¹⁸⁴ Vgl. STEMPEL, Wolf Dieter: *Ironie als Sprachhandlung*. In: Warning/Preisendanz (Hg.): *Das Komische*. 1976, S. 205–235. Bei der hier entfalteten Problematik der Kontextualisierung setzt die Untersuchung Hattendorfs an, der in seiner Analyse den Ironiebegriff auch für eine ausführlichere film-rhetorische Analyse auf der Grundlage des pragmatischen Ansatzes von Warning verwendet. Vgl. HATTENDORF, Manfred: *A Pragmatic Approach Towards the Study of Documentary Films – Ironie Discours in »Schützenfest in Bahnhofsnähe«*. In: Müller (Hg.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. Münster 1993. – Vgl. außerdem: WARNING, Rainer: *Ironiesignale und ironische Solidarisierung*. In: Ders./Preisendanz (Hg.): *Das Komische*. 1976, S. 413–423.

¹⁸⁵ SCHWIND: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 19.

¹⁸⁶ BRUMMACK, Jürgen: *Satire*. In: Merker/Stammler (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literatur*. 1977, S. 602.

¹⁸⁷ ALLEMANN, Beda: *Ironie*. In: Merker/Stammler, a.a.O., S. 756 f.

griff an, wenngleich sie in ihren ästhetischen Äußerungsformen weit eingeschränkter als die Satire ist und vielmehr selbst eine häufig verwendete Form der satirischen »Schreib(Sprech)weise« darstellt. Auch Bill Nichols grenzt die Begriffe Rhetorik und Stil in seiner Untersuchung zum dokumentarischen Film gegeneinander ab: Während Stil auf die persönliche Sichtweise des Autors verweise, seinen „moral outlook on an ethical position within the world“ kennzeichne, diene Rhetorik dem Autor als Mittel zur Überzeugung des Publikums. Sie liefere „means by which the author attempts to convey his or her outlook persuasively to the viewer.“¹⁸⁸

Aufgrund des hier vorgenommenen Definitionsversuches können die beiden Begriffe dahingehend charakterisiert werden, daß die Satire eher eine stilistische Haltung beschreibt, während die Ironie als ein rhetorisches Mittel dieser satirischen Haltung fungiert.

III.2.2 Satire als »ästhetisch sozialisierte Aggression«

In Anlehnung an Brummack definiert Klaus Schwind „drei konstitutive Elemente in der satirischen Schreibweise“: ein „individuelles“ (Aggressivität), ein „soziales“ (satirische Norm) und ein „ästhetisches“ (sprachliche Verformung).¹⁸⁹

Grundlage der satirischen »Schreibweise« sei eine gewisse Aggressivität des Autors, die für ihn selbst Ventilfunktion haben kann und für den Rezipienten erkennbar sein muß. Ihre Intensität „richtet sich sowohl nach dem persönlichen Temperament des Satirikers als auch nach den Rahmenbedingungen der gesellschaftlichen Situation insgesamt.“¹⁹⁰ Dabei müssen „Aggressivität und Engagement“ mit „intellektueller Distanz und gestalterischen Fähigkeiten korrespondieren.“¹⁹¹ Nur so könne Satire „Indirektheit“ gewinnen, durch die sie für das Publikum akzeptabel werde und entsprechende (satirische) Wirkung erziele.¹⁹² Ein „sozial nicht akzeptabler Impuls“ wird durch die Satire „in annehmbare, ja unter Umständen reizvolle Strukturen umgeformt“, so daß von einer „ästhetisch sozialisierten Aggression“ gesprochen werden kann.¹⁹³ Häufig richte sie sich gegen Personen und Objekte, die Autorität und Respekt beanspruchen, „in irgendeinem Sinn erhaben sind.“¹⁹⁴ Die Satire greift an, gibt sich subjektiv und parteilich zu erkennen, verspottet, deformiert, parodiert und karikiert ihren Gegenstand, wobei die verschiedenen Mittel von Humor und Ironie bis zu Sarkasmus und Zynismus reichen können.

Cornelia Bolesch sieht in ihrem Aufsatz »Die Methode der versteckten Wut«¹⁹⁵ die Motivation für Brodmanns Schaffen in seiner »aggressiven« Haltung. Die „Perfektion“ seiner Dokumentarfilme sei „das Ergeb-

¹⁸⁸ NICHOLS, Bill: *Representing Reality*. 1991, S. 134.

¹⁸⁹ SCHWIND: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 23. „Konstitutiv“ sind diese Elemente insofern, weil das Fehlen einer der Komponenten zu einer anderen Form führt: „Ohne Aggressivität nähert man sich der Lehrdichtung, ohne Norm dem Pamphlet, ohne ästhetische Verformung der Kritik.“ Vgl. hierzu auch SCHWIND, a.a.O., S. 70.

¹⁹⁰ SCHWIND, a.a.O., S. 64.

¹⁹¹ SCHWIND, a.a.O., S. 65.

¹⁹² SCHWIND, a.a.O., S. 88.

¹⁹³ SCHWIND, a.a.O., S. 89.

¹⁹⁴ Vgl. Jean-Louis Commolli, zit. n. Jean-Paul Colleyn: *Le Regard documentaire*. 1994, S. 83.

¹⁹⁵ BOLESCH, Cornelia: *Die Methode der versteckten Wut*. In: Dies. (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Portraits*. 1990, S. 192–196.

nis einer Selbstbeherrschung: der Sublimierung, der Kultivierung von Wut.“¹⁹⁶ Diese Methode umschrieb Brodmann selbst als „Überlegung, wie die Wut zu kanalisieren wäre, wie ich das entlarven kann, was sie in Gang setzt.“¹⁹⁷ Durch Disziplinierung und Verarbeitung seiner Emotionen lasse Brodmann seine »Aggressivität« in den Filmen „nie direkt“ zum Ausdruck kommen, vielmehr entspräche seinem ansonsten zurückhaltenden Temperament eine „überlegte Reaktion“, durch die die Energie konzentriert werden könne.¹⁹⁸ In den Filmanalysen soll der Frage nachgegangen werden, wie der Aggressionsgrad – falls vorhanden – ästhetisch umgesetzt wird.

Eine Grundlage für Satire bildet die »satirische Norm«.¹⁹⁹ Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen respektive die Relation der Satire zu den geltenden »Normenstrukturen« ermöglichen erst ein Verständnis von Satire.²⁰⁰ Das Fehlen absoluter Kategorien und das Zerschneiden geschlossener Weltbilder führte allerdings dazu, daß die Möglichkeiten von Satire im 20. Jahrhundert immer wieder in Frage gestellt und diskutiert wurden.²⁰¹ Aber nicht nur Relativismus, sondern auch der Zustand der Welt an sich scheint Satire unmöglich zu machen: „Gegen den blutigen Ernst der totalen Gesellschaft [...] steht einzig noch der blutige Ernst, die begriffene Wahrheit“, schrieb Adorno 1946 und kam zu dem Schluß, es sei „schwer, eine Satire zu schreiben, eigentlich unmöglich.“²⁰²

Diese Auffassung scheint angesichts zunehmender Unübersichtlichkeit und Komplexität der gesellschaftlichen Strukturen und allgemeiner weltanschaulicher Orientierungslosigkeit aktueller denn je. Dennoch zielt sie m. E. am Kern des Problems der »satirischen Norm« vorbei. Schwind bezeichnet »satirische Norm« auch als „Verallgemeinerungstendenzen“, als „die [...] positiven Standards mit Verallgemeinerungsansprüchen“ des Autors, und faßt den Normbegriff damit offener, befreit ihn von strikten weltanschaulichen und moralischen Konnotationen.²⁰³ Brummacks Beschreibung der thematischen Ausrichtung der Satire in der Nachkriegszeit liest sich wie der Themenkatalog der Sendereihe ZEICHEN DER ZEIT:

„Nach 1945 ist für mindestens zwei Jahrzehnte eine Tendenz zur thematischen Verengung und zur Verkürzung der Perspektive festzustellen. Wenigstens gilt das für die BRD. Nicht mehr den ›Bürger‹ will man treffen, wie expressionistische Autoren, nicht mehr den Zustand der Welt im symptomatischen Detail fassen, nicht ein umfassendes Bild der Zeit entwerfen, sondern beispielsweise Wirtschaftswundergesinnung und kleinbürgerliche Horizontverengung aufzeichnen, deutsche Geschichtsverdrängungen, provinzielle Dumpfheit und Brutalität, faschistische Residuen oder Kontinuitäten analysieren.“²⁰⁴

Die Filmanalysen sollen u. a. der Frage nachgehen, inwieweit Brodmanns satirische Haltung aus einem undogmatischen, dynamischen »Aufklärungs«-Begriff vor dem Hintergrund einer kritisch-linken Einstellung

¹⁹⁶ BOLESCH, a.a.O., S. 192.

¹⁹⁷ BOLESCH, a.a.O., S. 194 f.

¹⁹⁸ Brodmann selbst sagte im Gespräch mit Cornelia Bolesch: „[...] denn wenn ich die Wut direkt anwende, ist das ein sinnloser Rohrkrepierer.“ In: BOLESCH, a.a.O., S. 195.

¹⁹⁹ Die satirische Norm ist „[...] für das Satirische [...] konstitutiv [...], weil nur durch ihr Vorhandensein ‘Satire’ gegen andere Textsorten abgegrenzt werden kann.“ SCHWIND, a.a.O., S. 69.

²⁰⁰ SCHWIND, a.a.O., S. 75.

²⁰¹ Vgl. BRUMMACK, Jürgen: *Zu Begriff und Theorie der Satire*. DVJS. 45/1971, S. 372.

²⁰² Zitiert nach BRUMMACK, a.a.O., 1977, S. 373.

²⁰³ Vgl. SCHWIND: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 11 und S. 70.

²⁰⁴ BRUMMACK, a.a.O., S. 614.

resultiert, in welcher Antimilitarismus und Antifaschismus einen besonderen Stellenwert besitzen. Normwidrige Angriffsobjekte wären demzufolge Personen, Gruppen, Einrichtungen oder sonstige Zeiterscheinungen, die dieser Haltung entgegenwirken. Nach Tucholsky ist der Satiriker ein „gekränkter Idealist: Er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, nun rennt er gegen das Schlechte an.“²⁰⁵

Generell stehen dem Autor dabei verschiedene Strategien zur Verfügung, um die »satirische Norm« verständlich zu machen: Die Normvermittlung kann erstens über Sprecherperspektiven in Form von »Normträgern« (positiv besetzte Identifikationsfiguren) vorgenommen werden. Diese haben die Aufgabe, die Aufmerksamkeit und Interpretation des Rezipienten entsprechend der Wirkungsintention zu lenken. Diese Form der Normvermittlung trägt allerdings aufgrund ihres direkten Charakters nicht selten didaktische Züge. Die Funktion des Sprechers kann zum einen vom Autor selbst übernommen werden; dabei dienen häufig – vor allem in Vor- und Nachworten – biographische Bezüge als Identifikationsangebote für den Rezipienten. Prolog und Epilog können jedoch auch zur Distanzierung vom »Normwidrigen« dienen. Zum anderen können Figuren als »Normträger« stellvertretend die Intention des Autors vermitteln. Die Normvermittlung kann aber auch indirekt, aus der ästhetischen Gesamtkonzeption des Textes (oder Films) heraus, erfolgen.²⁰⁶ Der Gegenüberstellung von Normwidrigem und satirischer Norm werden entsprechend negative und positive Werte zugeordnet.²⁰⁷ Schwind unterscheidet dabei zwei Arten von Opposition: Die „satirische Norm ex negativo“, bei der die Einteilung in Wert und Unwert so evident ist, daß der Wert durch „einfache Umkehroperationen“ erschlossen werden kann, ohne explizit genannt zu werden; und die „implizite satirische Norm“, bei der nur graduell Gegensätze auf verschiedenen Ebenen erkennbar sind, wobei hier jedoch unter Umständen auf die Normvermittlung durch den Kommentar zurückgegriffen werden muß, um Fehldeutungen beim Rezipienten zu vermeiden.²⁰⁸

Nach Schwind beruhen die ästhetischen Verfahren, mit denen satirische Wirkung erzielt wird, auf dem Prinzip der „Verformung“, d. h. Abweichungen von „sonst gebräuchlichen Wahrnehmungsstrukturen der Wirklichkeit, wie sie sozio-kulturell bedingte Codes steuern.“²⁰⁹ Diese Verformungen realisieren sich auf der Grundlage der Opposition zwischen satirischer Norm und Normwidrigem, formal durch antithetisch strukturierte Figuren. Hierzu zählen „Formen des syntaktischen Aufbaus“ (z. B. Gegenüberstellungen, Kontrastmontagen), rhetorische Figuren (z. B. Ironie, Metonymie, Metapher) und „sprachliche Strukturen überformende ästhetische Phänomene“ wie Grotteske, Parodie, Travestie und Komik.²¹⁰ Die einzelnen Verfahren erzeugen dabei auf unterschiedliche Weise Antagonismen²¹¹, die eine komische Wirkungen erzielen können.

²⁰⁵ TUCHOLSKY, Kurt: *Was darf die Satire?* In: Ders.: *Und überhaupt ...* 1953, S. 209f.

²⁰⁶ SCHWIND, a.a.O., S. 11.

²⁰⁷ SCHWIND, a.a.O., S. 11.

²⁰⁸ Vgl. SCHWIND: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 106 ff.

²⁰⁹ SCHWIND, a.a.O., S. 12.

²¹⁰ Vgl. SCHWIND, a.a.O., S. 87 f.

²¹¹ Die Metapher konstituiert einen Gegensatz zwischen Ersetztem und Ersetzung. Ihr Verformungsprinzip beruht auf einer Ersetzung, die als Abweichung wahrgenommen wird und ist damit in besonderem Maße kontextgebunden. Die *Ironie* verformt dagegen das Verhältnis zwischen Gesagtem und Gemeintem. Gegenüber diesem rhetorischen Verfahren stellt die *Grotteske* ein Wahrnehmungsphänomen dar, bei welchem eine derart krasse Abweichung von gewohnten Wahrnehmungsstrukturen vorliegt, daß sie nicht mehr auflösbar scheint. Dies stellt einen massiven Angriff auf Kategorien der Weltorientierung dar, was zu emotionalen Reaktionen führen kann, die zwischen dem Empfinden von Grauen und einer Entladung der Spannung im Lachen schwanken. Bei *Parodie* und *Travestie* beruht die Verformung schließlich auf einer Ersetzung konventionalisierter Textformen bzw. Inhalte. Vgl. hierzu SCHWIND, a.a.O., S. 87 f., 98 ff., 103 ff., 106 ff. und 108 ff. Ebenso ARNOLD/SINEMIUS (Hg.): *Grundzüge der Literatur und*

Schwind mißt dabei dem ästhetischen Verfahren der Komik besondere Bedeutung bei. Qua Reduzierung, Witztechnik und überraschende, ungewohnte Perspektiven entspricht die Komik dem antithetischen Prinzip der Satire: Gegensätzliches wird auf ungewohnte Weise plötzlich zusammengebracht. Die satirische Komik strebt für das Normwidrige den Effekt des *Verlachens*, für die Norm dagegen ein positiv gestimmtes *Mitlachen* an. Aber auch zweckfreie, unfreiwillige oder unbeabsichtigte Komik kann der satirischen Gesamtstrategie dienen, wenn sie etwa Sympathie für den Standpunkt des Autors erzielt. Zu satirischen Zwecken bewußt eingesetzte Komik gibt dagegen „Anstöße [...] für ein Herstellen von Bezügen zur Wirklichkeit.“²¹² Die Ebenen der Emotion und Reflexion werden verbunden, indem das Lachen (emotionale Reaktion) „entweder gleich im Entstehungsprozeß [...] oder in einem zweiten Schritt ›nachdenkend‹ durch Befragung des Lachanlasses kognitive Rezeptionsvorgänge“²¹³ (Reflexion) auslöst.

Der Satiriker nutzt emotionale Mechanismen, um „vom eigenen, eben emotional besetzten Standpunkt aus parteiisch überreden“ und über die „emotionale Funktion [...] einen Rezipienten unmittelbarer in den Textprozeß hineinziehen“²¹⁴ zu können. Die Verwendung von Verformungsverfahren intendiert, Bekanntes oder Vertrautes zu verfremden, um die gewohnte Realitätswahrnehmung zu stören. Der Rezipient soll zum Reflektieren angeregt werden. Allerdings kann auch eine Distanz zwischen Autor und Zuschauer entstehen, wenn die Satire nicht verstanden oder akzeptiert wird. Die Parallelen zu Brodmanns Berufsauffassung als »Unruhestifter«, zu seinem Konzept der »alternativen Wahrheit« und seinem Anliegen, die Menschen zum Denken anzuregen, scheinen offensichtlich.

Die Anwendung satiretheoretischer Kategorien aus der Literaturwissenschaft auf das audiovisuelle Medium Film ist nicht unproblematisch. Dennoch können für die folgenden Filmanalysen einige Fragestellungen formuliert werden: Inwiefern beeinflusst Brodmanns emotionale Haltung die ästhetische Struktur seiner Filme, bzw. läßt seine Filmästhetik Rückschlüsse auf den Grad an potentieller Aggressivität gegenüber dem »Normwidrigen« zu? Mit welchen Mitteln wird die satirische Norm artikuliert? Welche ästhetischen Verfahren dienen innerhalb der komplexen, vielschichtigen Filmstruktur (Bild, Ton, Montage, Kommentar) der satirischen »Sprechweise«? Wie findet eine Vermittlung von emotionalen und rationalen Mechanismen statt? Zu berücksichtigen sind dabei die unmittelbare Wirkung der Bildebene, die emotionale Wirkung der Tonebene, vor allem bei Musikverwendung, und die rationale Wirkung auf der Wortebene in ihrem jeweiligen Zusammenspiel. Dabei gilt es stets, die subjektive Wahrnehmungsperspektive der Rezipienten, aber auch konventionalisierte Wahrnehmungsmuster der Gesellschaft zu berücksichtigen.

Festzuhalten bleibt indes, daß nicht alle Filme Brodmanns eine satirische Stoßrichtung aufweisen. Viele seiner späteren Filme sind in einem eher sachlich-neutralen Stil gehalten; insbesondere in seinen geschichtlichen Dokumentarfilmen (z. B. *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ*, 1982) wäre die Verwendung satirischer Stilmittel wohl eher unangebracht gewesen. Als ein besonders markantes Merkmal tritt die satirische »Sprechweise« jedoch in den Filmen der *ZEICHEN DER ZEIT*-Reihe auf, mit deren Analyse der folgende, vierte Teil der Arbeit beginnt.

Sprachwissenschaft. 1986, S. 480 f.

²¹² SCHWIND: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 230.

²¹³ SCHWIND, a.a.O., S. 230.

²¹⁴ SCHWIND, a.a.O., S. 139.

IV

Filmanalysen

Methode

Anlehnend an die jüngere Dokumentarfilm-Diskussion möchte sich die folgende Analyse den pragmatisch-ästhetischen Strategien widmen, die sich als Rezeptionsvorgaben in die Filme Brodmanns eingeschrieben haben: im Blick der Kamera, in den Blicken und Gesten der dargestellten Personen, in Zeigebildern, in der Syntax und Montage des Films respektive den Leerstellen, die der Rezipient ausfüllen muß, im Stilmittel der Ironie (auf Bild- und Tonebene) sowie der Konstruktion bzw. Destruktion konventionalisierter Erzählmuster. Im Mittelpunkt der Filmanalysen sollen die kommunikativen Handlungszusammenhänge zwischen Autor und Rezipient stehen. Leitende Fragestellung wird sein: Wie sieht Brodmanns Wirklichkeitskonstruktion unter Berücksichtigung der rezeptionsästhetischen Dimension aus, und welche Wirkungsintentionen haben sich in die Struktur seiner Filme eingeschrieben? Dieser analytische Zugriff erscheint besonders geeignet, die latenten gesellschaftlichen und politischen Implikationen der Brodmann'schen Filme, das Verhältnis zwischen dokumentarischer Appellstruktur und öffentlicher Meinungs- und Willensbildung herauszuarbeiten.

Die systematische (chronologische, autobiographische, thematische oder konzeptionelle) Einteilung seiner Filme führt zu neun prägnanten Schaffensphasen: ZEICHEN DER ZEIT (1965–1973), »Suche nach neuen Ausdrucksmitteln«, MAGISCHE NAMEN (1977–1981), LATERNA TEUTONICA (1979), EUROPA UNTERM HAKENKREUZ (1982/83), ABENTEUER EISENBAHN (1981–1986), »Medien-Medienkritik«, »Hinterfragung der politischen Kultur« und »Schweizer Zyklus«. Neben den exemplarisch ausgewählten Schwerpunktfilmen erfolgen auch Anmerkungen zu anderen Beiträgen Brodmanns aus dieser Zeit. Aufgrund der Fülle des Materials konzentrieren sich die Analysen jedoch hauptsächlich auf die selektierten Filme, wobei subjektive Kriterien nicht ausgeschlossen werden können. Ziel der Arbeit ist keine lexikalische Übersicht sämtlicher Filme, da ein solches Vorgehen lediglich Raum für kurze Interpretationen oder Inhaltsangaben bieten würde. Im Blickpunkt des Interesses steht vielmehr die dokumentarästhetische Entwicklung der Filme, die Brüche und Stilwandlungen einschließt. Die Entwicklung des deutschen Fernsehdokumentarismus sowie der prägende Einfluß (internationaler) dokumentarästhetischer Strömungen spielt dabei eine nicht unerhebliche Rolle.

Die Form der jeweiligen Analyse richtet sich dabei nach der stilistischen Gestaltung der Filme.²¹⁵ Im Gegensatz zu den ästhetisch anspruchsvoll konzipierten Filmen, bei denen sich die Analyse insbesondere auf die filmsprachlichen Mittel (Bild-, Ton- und Kommentarebene) konzentriert, werden die Gesprächsfilme aufgrund fehlender oder nur marginal vorhandener ästhetischer Besonderheiten hauptsächlich auf einer inhaltlichen Ebene interpretiert. Das Bildmaterial dient der besseren Veranschaulichung, wobei sich die Auswahl auch hier auf die Schwerpunktfilme beschränkt.²¹⁶

²¹⁵ Nur bei sehr komplex strukturierten Beiträgen erschien es sinnvoll, ein Sequenzprotokoll zur Orientierung des Lesers einzufügen.

²¹⁶ Von einigen Filmen, die nicht als Arbeitskopien zur Verfügung standen, sondern nur im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart gesichtet und ausgewertet wurden, konnten zudem keine Videoprints erstellt werden.

IV.1 ZEICHEN DER ZEIT (1965–1973)

IV.1.1 Die Dokumentarabteilung des Süddeutschen Rundfunks

Seit 1965 war Brodmann fast ausschließlich für den Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart als Dokumentarfilmer tätig. Bis auf wenige Ausnahmen (einige Beiträge für Radio Bremen, den SFB, SR sowie DRS), insbesondere in den achtziger Jahren, blieb er seinem Stammsender treu. Die Dokumentarabteilung des SDR, die sogenannte »Stuttgarter Schule«, prägte ihn und seinen Dokumentarfilmstil nachhaltig. Im folgenden soll deshalb ein cursorischer Überblick über die Abteilung und ihre Dokumentarfilmarbeit gegeben werden.

Mit Beginn ihrer Arbeit im November 1954 setzte die Dokumentarabteilung des SDR im Fernsehdokumentarismus neue Akzente. Obwohl im Rundfunkrat stärker von konservativen Kräften beeinflusst als der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR/NWRV), der mehr unter sozialdemokratischem Einfluß stand, kamen zeitkritische Fernsehbeiträge in den Anfangsjahren vor allem vom SDR.²¹⁷ Die von Heinz Huber geleitete Dokumentarabteilung habe, so Zimmermann, eine „ähnliche Rolle“ übernommen wie in der Presselandschaft das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*.²¹⁸ Entscheidenden Einfluß auf die gegen reaktionäre gesellschaftliche Strömungen ankämpfende SDR-Dokumentarabteilung nahm der Intendant Fritz Eberhard, der die kritische Auseinandersetzung mit der Adenauer-Zeit in Sendereihen wie ZEICHEN DER ZEIT förderte.²¹⁹ Die wichtigste Aufgabe des Fernsehens bestand für ihn darin, totalitären Tendenzen in der Gesellschaft entgegenzuwirken und politische Verantwortung dort zu zeigen, wo die Grundprinzipien der Demokratie gefährdet seien.²²⁰ Notwendig für eine freiheitlich-demokratische Rundfunkarbeit sei die Souveränität des Senders gegenüber Politik, Staat und Kirche. Sowohl Eberhard als auch sein Nachfolger Hans Bausch bemühten sich, Rundfunk und Fernsehen nach Möglichkeit von parteipolitischen Übergriffen freizuhalten und die journalistische Meinungsfreiheit zu gewährleisten, obwohl beide engagierte Parteimitglieder waren.²²¹

²¹⁷ Zimmermann weist auf die „Ironie der Fernsehgeschichte“ hin, daß der im Rundfunkrat stärker sozialdemokratisch beeinflusste Nordwestdeutsche Rundfunk mit seinem Fernsehprogramm der Mentalität und dem Regierungskurs der Adenauer-Ära zunächst gar nicht so fern stand. Vgl. ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ludes u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 235 f.

²¹⁸ ZIMMERMANN, a.a.O., S. 236.

²¹⁹ Der 1896 geborene Eberhard (Pseudonym aus seiner Exilzeit im Dritten Reich; eigentlich hieß er Hellmut Baron von Rauschplat) war durch das Erlebnis des Ersten Weltkrieges zum Sozialisten und Antimilitaristen geworden. Mit dem Vorwurf, „radikal links“ zu sein, wurde er 1925 aus der SPD ausgeschlossen und danach zum Gründungsmitglied des »Internationalen sozialistischen Kampfbundes« (ISK). Von 1933 an lebte er im Untergrund und arbeitete im Widerstand des ISK mit zahlreichen Verbindungen ins Ausland gegen die Nationalsozialisten. Nach seiner Emigration nach Großbritannien im Jahr 1937 beteiligte er sich u. a. für die BBC an der Propaganda gegen den Nationalsozialismus und veröffentlichte als Co-Autor »How to conquer Hitler« – eine Publikation mit »Ratschlägen« für den ökonomischen und psychologischen Krieg gegen Hitler. Nach Kriegsende und seiner Rückkehr nach Deutschland beteiligte sich Eberhard am Wiederaufbau der SPD, als deren Abgeordneter er 1946 in den württembergisch-badischen Landtag gewählt wurde. 1948/49 war er auch Mitglied des Parlamentarischen Rates. Am 25.08.1949 erfolgte seine Wahl zum Intendanten des SDR. Von Beginn an galt er als eine umstrittene Person.

²²⁰ Vgl. ein Interview, das er kurz nach seiner Wahl zum Intendanten gab. EBERHARD, Fritz: *Der Rundfunk soll nicht unpolitisch sein*. In: *Deutsche Zeitung*, 17.12.1949. Ebenso vgl. die SDR-Satzung, die u. a. „die Förderung der menschlichen Ideale von Wahrheit, Toleranz, Gerechtigkeit, Freiheit und Achtung vor den Rechten der individuellen Persönlichkeit“ forderte. SWR-Archiv: 20/7870 (Bestand SDR).

²²¹ Eberhard war Mitglied der SPD, Bausch der CDU.

Erster Fernsehbeauftragter wurde 1953 zunächst Helmut Jedele, sein Nachfolger der zeitweilige Stuttgarter *Spiegel*-Korrespondent Horst Jaedicke. Nach dem Vorbild des Hörfunks teilten sich die Fernseh-Redaktionen in Abteilungen für Fernsehspiel, Unterhaltung und Dokumentarismus auf. Die für Hintergrundberichterstattung zuständige Dokumentarabteilung leitete ab 1954 der als Hörspielautor bekanntgewordene Heinz Huber. Seine Mitarbeiter setzten sich aus den *Spiegel*-Journalisten Dieter Ertel, Peter Dreesen und Wilhelm Bittorf zusammen, später kamen Roman Brodmann und andere hinzu.²²² Dieses Team ausgeprägter Individualisten, die später unterschiedliche Wege gegangen sind²²³, wurde nachträglich zur berühmten »Stuttgarter Schule«²²⁴ stilisiert, wobei, so Brodmann, vielfach ein zu harmonisches Bild gezeichnet worden sei. Rückblickend revidierte er das vielfach beschworene Bild einer „geschlossenen solidarischen Mannschaft“:

„Wir waren ein Haufen, ein Häuflein von Individualisten, von ehrgeizigen, ehrbesessenen Individualisten. Jeder wollte der beste Filmemacher sein. Jeder wollte es dem anderen zeigen, jeder wollte den besten Programmplatz dafür finden usw. Also gut, wir waren nicht verfeindet, aber wir waren eine Meute von raufenden, um den größten Haufen von Knochen raufenden Hunden.“²²⁵

Dennoch – und zu recht – sind die innovativen Einflüsse der Dokumentarabteilung für die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus von großer Bedeutung. In der Anfangszeit versuchte Huber noch in der für das frühe Fernsehen typischen Mischform von Studio und Dokumentarbericht (kurze Filme oder auch nur Fotos, die im Studio kommentiert wurden) eindrucksvolles Bildmaterial und analytische Hintergrundinformationen miteinander zu verbinden.²²⁶ Das Hörfunk-Feature fungierte dabei als einziger Bezugspunkt für die dokumentarischen Sendungen dieser Jahre, da der Dokumentarfilm in Deutschland bis auf wenige Ausnahmen noch in die „verlogene Schönfärberei und kritiklose Idylle des NS-Kulturfilms verstrickt war.“²²⁷

Ging es den Journalisten des NWDR/NWRV eher um die aktuelle Reportage oder das informative Feature, so legte Huber besonderen Wert auf die Entwicklung des Dokumentarfilms. Dabei ging er von der Überlegung aus, daß der Mensch zur Orientierung in der immer komplizierter werdenden modernen Gesellschaft zunehmend auf Informationen aus zweiter Hand angewiesen sei:

„In einer solchen Welt sind die Informationsmittel Film, Funk und Fernsehen nicht nur nützlich, sondern sogar notwendig, – jedenfalls solange sie sich selber darüber klar bleiben, daß sie nicht die Wirklichkeit, sondern nur Informationen über die Wirklichkeit geben können. [...] Eine Aktionseinheit aus

²²² Zum Team der Dokumentarabteilung gehörten auch die Journalisten Georg Friedel, Corinne Pulver, Helmut Greulich und Elmar Hügler. Stilprägend waren auch die Kameramänner Justus Pankau, Hartmut Missbach und Michael Busse sowie der für Schnitt und Montage zuständige Guntram von Ehrenstein.

²²³ 1973 gingen Dieter Ertel und Elmar Hügler gemeinsam zu Radio Bremen.

²²⁴ In Kap. IV.1.2 der Arbeit werden Mythos und Konzept der Stuttgarter Schule genauer untersucht.

²²⁵ Brodmann in: SANDER, Herwig: *Ein Gespräch mit dem Schweizer Dokumentarfilmer und Journalisten Roman Brodmann*. 1989, S. 23f.

²²⁶ Gemeinsam mit Martin Walser und Dieter Raabe thematisierte er z. B. in der Sendung *Ein Wille und kein Weg* (1955) die schwierige Situation entlassener Strafgefangener. Dabei wechselten Filmszenen, die in semidokumentarischer Form typische Erfahrungen eines Strafgefangenen nachstellten, mit Studio-Gesprächen und Diskussionen ab, in denen Fürsorgehelfer, Gefängnisgeistliche und andere Experten zu der jeweils vorgestellten Problematik Stellung bezogen.

²²⁷ GOTTSCHALK, Hans: *Wie macht man das – Fernsehen?* In: 20 Jahre Südfunk-Fernsehen. 1974, S. 8. Auch Heller weist darauf hin, daß zentrale Prinzipien, Präsentationsgesten und Konventionen des Hörfunk-Features im Fernseh-Dokumentarismus weiterleben. HELLER, H.-B.: *Fernsehdokumentarismus der offenen Form*. In: Ders./Zimmermann (Hg.): *Blicke in die Welt*. 1995, S. 87/88.

Autor, Regisseur, Sprecher, Kameramann und Kamera übernimmt stellvertretend für den interessierten Zeitgenossen die Erforschung der Wirklichkeit.“²²⁸

Trotz technischer Unzulänglichkeiten hielt Huber die Vermittlung dokumentarischer Wirklichkeit für „eine der wichtigsten Aufgaben für das Fernsehen, wenn es mehr sein (wolle) als eine Gartenlaube für den Feierabend.“²²⁹ Im dokumentarischen Fernsehbeitrag werde mit Hilfe der Filmkamera stellvertretend für den Zuschauer Wirklichkeit erforscht: So beweglich, wie das menschliche Auge es könne, aber auch so selektiv:

„Die Fähigkeit des Films, räumlich und zeitlich auseinanderliegende und mit Unwesentlichem durchwobene Tatbestände geordnet und konzentriert darzustellen, macht ihn auch für das Fernsehen unentbehrlich.“²³⁰

Huber gehörte zu den produktivsten Dokumentarfilmregisseuren der fünfziger Jahre. Die „Reflexion seiner Dokumentarfilmarbeit legte Grundlagen für einen Dokumentarfilm im Fernsehen, der sich vom Kulturfilm emanzipierte, eine klare Grenze zur »reinen« Aktualität zog und immer das kritische Element in sich trug.“²³¹ Bereits 1956 sah Huber in den sozial- und kulturkritischen Dokumentarfilmen *die* Mittel des Fernsehens im Umgang mit der Wirklichkeit. Wichtigstes Gestaltungsmittel des Fernsehens wie des Dokumentarfilms sei dabei das Bild, das durch seine konkrete Anschaulichkeit, seinen dokumentarischen Charakter, einen hohen Grad an Authentizität zu haben scheine. Dies sei jedoch ein Trugschluß, so Huber, denn das Bild bleibe auf eine adäquate Ergänzung durch das Wort angewiesen, wenn es Wirklichkeit angemessen wiedergeben wolle. Im Interesse einer umfassenden Information der Rezipienten müsse sich der Dokumentarfilm daher um ein ausgewogenes Verhältnis von Bild und Wort bemühen:

„Der Dokumentarfilmer schwankt immer zwischen dem Abgrund der sachlich richtigen Langeweile und dem Abgrund der gut gemachten Unsachlichkeit. Sein Sturz wird aber ehrenvoller sein, wenn er sich eher dem Abgrund der spröden, aber genauen Information zuneigt, als dem Abgrund der filmischen Brillanz, die dem Thema nicht gerecht wird.“²³²

Während der thematische Schwerpunkt des NWDR-Dokumentarismus auf der Auslandsberichterstattung lag, richtete die Dokumentarabteilung des SDR ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die innerdeutschen Zustände. Ähnlich wie ihre Kollegen vom *Spiegel* verstanden sich die Redakteure als kritische Beobachter der sogenannten Wiederaufbau- und Wirtschaftswunderjahre, in der die eigene nationalsozialistische Vergangenheit verdrängt wurde, ohne faschistisches Gedankengut oder autoritäre und militärische Traditionen wirklich überwunden zu haben. Gleich in den ersten Dokumentarfilmen, die große Aufmerksamkeit

²²⁸ HUBER, Heinz: *Der neue Weg zur Wirklichkeit. Dokumentarfilm im Fernsehen*. In: Fernsehen 1958. H. 1, S. 52. Vgl. auch seinen Artikel: Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen. In: Rundfunk und Fernsehen, H. 2, 1956.

²²⁹ HUBER: *Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen*, a.a.O., S.158.

²³⁰ HUBER: *Der neue Weg zur Wirklichkeit. Dokumentarfilm im Fernsehen*. In: Fernsehen 1/1958, S. 52.

²³¹ STEINMETZ, Rüdiger: *Nicht nur eine Gartenlaube zum Feierabend. Zur Entwicklung sozial- und kulturkritischer Programme in den ersten Fernsehjahren*. In: Heller/Zimmermann (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder*. 1990, S. 58. – Vgl. auch NETENJAKOB, Egon: *Schöner Zwang zur Wirklichkeit. Die zeitkritische Sendereihe »Zeichen der Zeit« und Dieter Ertel*. In: Steinmetz/Spitra (Hg.): *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«*. 1989, S. 135–140. – MÜLLER, Jürgen K.: *»Zeichen der Zeit« – eine Retrospektive*. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 107–138.

²³² HUBER: *Ein Film wird geboren. Notizen aus der Dokumentarfilmarbeit*. In: Fernsehen 2/1958, S. 106.

erregten und seiner Abteilung zu großem Ansehen verhalfen, konterkarierte Huber diese (kritikwürdige) Zeiterscheinung des Verdrängens. Die Filme *DIE VERGESSENEN* (Dreesen, 1956) und *THOMAS MANN* (Huber/Dreesen, 1955) erinnerten an die Emigration deutscher Juden und Intellektueller.²³³ Mit seiner Dokumentation *GENAUER BETRACHTET: DIE BUNDESWEHR* (1956) griff Huber ein äußerst heikles Thema auf: Respektlos kritisch nahm er mit seinem Team die Bundeswehr unter die Lupe und beobachtete, wie bei den »Bürgern in Uniform« der alte Untertanen- und Kommißgeist wieder Einzug in die deutschen Kasernen hielt. Indem keine abstrakte Militärkritik vorgetragen wurde, sondern Filmaufnahmen die Mißstände dokumentierten, wirkte der Film sehr überzeugend. Im Gegensatz dazu erschien eine Reihe wie *AUF DER SUCHE NACH FRIEDEN UND SICHERHEIT* (1965/57) des NWRV Hamburg wie eine Zustimmung zu dieser Wiederaufrüstungspolitik im beginnenden Kalten Krieg, indem die Fernsehjournalisten – durchaus beeindruckt – von den weltweiten Raketenstützpunkten der westlichen Verteidigung berichteten. Hubers subtile Studie zur „Psychopathologie des wieder erstarkenden deutschen Militarismus“ stellte dagegen „im aufgeheizten Klima des Kalten Krieges eine Provokation sondergleichen“ dar.²³⁴

1957 wurde der Intendant Fritz Eberhard abgewählt²³⁵ und durch den jungen CDU-Abgeordneten Hans Bausch ersetzt; doch zu dem erwarteten (politischen) Kurswechsel kam es nicht, denn Bausch folgte – wider Erwarten – der liberalen Linie seines Vorgängers. Allerdings vermied die Dokumentarabteilung künftig brisante Beiträge in der Art des Bundeswehr-Films. Damit waren die Grenzen der (erlaubten) Gesellschaftskritik abgesteckt. Huber wich daraufhin auf die Geschichte aus und bereitete gerade dadurch den Weg für eine längst überfällige Diskussion der bis dahin permanent verdrängten Vergangenheit. Gemeinsam mit Gerd Ruge (WDR) produzierte er die vierzehnteilige historische Reihe *DAS DRITTE REICH* (1960/61), durch die nun auch im deutschen Fernsehen die Auseinandersetzung mit der unbewältigten nationalsozialistischen Vergangenheit geführt wurde.

Das spätere Renommee der Dokumentarabteilung als »*Stuttgarter Schule*« begründete eine Reihe, die den programmatischen Titel *ZEICHEN DER ZEIT* (1957 bis zunächst 1973) trug.²³⁶ Es folgten – nicht weniger erfolgreiche Reihen – wie *MITERLEBT*, *NOTIZEN VOM NACHBARN*, *MAGISCHE NAMEN*, *LATERNA*

²³³ Für das Portrait über *THOMAS MANN* (1955) engagierte Huber den jungen *Spiegel*-Journalisten Peter Dreesen, der gerade eine Titelgeschichte über den Schriftsteller geschrieben hatte. Das Provokante daran war, daß hier das Leben eines Mannes geschildert wurde, der nicht nur während der Nazizeit als Repräsentant eines anderen Deutschland galt, sondern der auch nach dem Krieg restaurative Tendenzen kritisierte und sich weigerte, nach Deutschland zurückzukehren.

Die zweite Dokumentation, *DIE VERGESSENEN* (1956), die Peter Dreesen nach einem Hörfunk-Feature von Peter Adler drehte, machte auf die elende Lage jüdischer Emigranten in Paris aufmerksam, die zehn Jahre nach Kriegsende in Kellerlöchern und Mansarden dahinvegetierten. An den Film, der eine spontane Hilfsaktion auslöste, schloß sich eine Diskussion mit Vertretern der großen Parteien über Emigration, Judenverfolgung und Drittes Reich an.

²³⁴ ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ludes, Peter u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 241.

²³⁵ Parteitag und Wehrausschuß der CDU Nordwürttemberg und Vertreter der Bundeswehr warfen dem SDR einseitige und tendenziöse Berichterstattung vor. Bundesinnenminister Schröder sprach von Demagogie und Verzerrung und sah die »staatsgebotenen Grenzen der Toleranz« verletzt. In einer darauf eigens anberaumten Fernsehdiskussion mit Verteidigungsminister Franz Josef Strauß, Vertretern der Bundeswehr und den Schriftstellern Erich Kuby und Martin Walser verteidigten Huber und Eberhard den Film. Dennoch attackierte die konservative Presse in einer langanhaltenden Kampagne den SDR, den sie für »linkslastig« hielt, und konservative Mitglieder in Rundfunkrat und Fernsehausschuß nutzten die Gelegenheit zum Angriff auf die Position des ihnen seit langem unliebsamen Intendanten Eberhard.

²³⁶ Zu Ästhetik und Konzept dieser Reihe, für die Brodmann 28 Beiträge produzierte, vgl. Kap. IV.1.2. Die Reihe wurde Ende der achtziger Jahre fortgesetzt.

TEUTONICA, EUROPA UNTERM HAKENKREUZ oder DER DOKUMENTARFILM (seit 1989). Ähnlich wie der NDR verlor jedoch auch der SDR – trotz seiner Leistungen – im Dokumentarfilm-Bereich an Bedeutung. Nach dem Tode Heinz Hubers 1968 und dem Wechsel von Dieter Ertel und Elmar Hügler nach Radio Bremen löste sich die bisherige Dokumentarredaktion in den siebziger Jahren weitgehend auf.²³⁷

Dokumentarische Experimente wurden fortan vor allem in den Film- und Fernsehspielredaktionen gefördert. So verdankt etwa der Essayfilm der achtziger und neunziger Jahre dem KLEINEN FERNSEHSPIEL des ZDF wichtige Impulse.

IV.1.2 Mythos und Konzept der »Stuttgarter Schule«

Die Reihe ZEICHEN DER ZEIT – ein programmatischer Titel, den zuvor schon eine literarisch-satirische Hörfunkreihe des SDR trug, – begründete das spätere Renommee der Dokumentarabteilung des SDR als »Stuttgarter Schule«. In sechzehn Jahren entstanden sechsundfünfzig Filme, im Jahresdurchschnitt dreieinhalb. Genau die Hälfte der Beiträge produzierte Roman Brodmann. Eine Verbindung von Information und Kritik in unterhaltender Form kennzeichnet – neben dem unverwechselbaren und bevorzugten Stilmittel der Ironie – sämtliche Filme, wenngleich die einzelnen Sendungen durch das Temperament und die jeweilige Handschrift des Autors geprägt wurden. Brodmann entmythologisierte die sogenannte *Stuttgarter Schule* rückblickend dahingehend, daß sie keine stilprägende oder stilverpflichtende Schule gewesen sei, weder im Sinne einer Lehrfunktion noch im Sinne der Pflege eines gemeinsamen ästhetischen Willens oder Bewußtseins²³⁸ und grenzte sie so von dokumentarästhetischen Strömungen wie *Direct Cinema*, *Cinéma Vérité* oder *Free Cinéma* ab: „Die falscheste Vorstellung von dem, was sich da in den fünfziger und sechziger Jahren als Dokumentarabteilung beim Fernsehen des Süddeutschen Rundfunks formierte, wäre die einer Cineastengruppe.“²³⁹

Bereits Ende der sechziger Jahre wiesen einige Publikationen auf die Bedeutung der Reihe für die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus und des Dokumentarfilms hin.²⁴⁰ 1987 wurde zum 30. Jahrestag des offiziellen Starts von ZEICHEN DER ZEIT in Südwest 3 eine Diskussionsrunde unter dem Titel »Vom Umgang mit der Wirklichkeit. 30 Jahre Stuttgarter Dokumentaristen-Schule« ausgestrahlt.²⁴¹ Knapp ein Jahr später folgte eine Veranstaltung, die in Verbindung mit der ZEICHEN DER ZEIT-Retrospektive (Ende 1988 auf Südwest 3 und Eins Plus) am nachhaltigsten das Interesse an den frühen SDR-Dokumentationen auslöste: das Symposium »Dokumentarfilm als 'Zeichen der Zeit' – Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen«,

²³⁷ Bereits Anfang der 60er Jahre hatte der Intendant Bausch den Einfluß der Dokumentarabteilung dadurch reduziert, daß er der Abteilung eine Chefredaktion unter der Leitung Helmut Hammerschmidts (CSU) an die Seite stellte, die für die aktuelle Berichterstattung (u. a. *Report*) zuständig war und schnell an Bedeutung zunahm. Dieser Prozeß kennzeichnet eine allgemeine Entwicklung innerhalb der ARD-Anstalten dahingehend, daß die aktuelle Berichterstattung zunehmend an Einfluß gegenüber den Kulturabteilungen gewinnt. Mit Hammerschmidt und seinem Nachfolger Obermann gaben fortan Männer den Ton an, denen die antimilitaristische Haltung der Dokumentarabteilung fremd war.

²³⁸ BRODMANN: *Die »Stuttgarter Schule«*. Kurzreferat für die Hochschule für Film und Fernsehen München. Juli 1981, S. 1. SWR-Archiv: N 02/02.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. u. a. TRAPMANN, Margret: *Stuttgart: Die Schule der ARD. Die Dokumentationen des SDR*. In: Funk-Korrespondenz, 29.06.1967, S. 3–4. – NETENJAKOB, Egon: *Schöner Zwang zur Wirklichkeit. Die zeitkritische Sendereihe »Zeichen der Zeit« und Dieter Ertel*. In: Funk-Korrespondenz, 10.05. 1968, S. 4–5.

²⁴¹ Sendedatum war der 28.12.1987.

das die Hochschule für Film und Fernsehen in München gemeinsam mit Eins Plus und dem SDR im Oktober 1988 durchführte.²⁴² Vertieft wurde das Interesse am kritischen Fernsehdokumentarismus der *Stuttgarter Schule* Anfang der neunziger Jahre durch die Sendungen DAS BESTE AN DER ARD SIND IHRE ANFÄNGE (1990) von Meinhard Prill und Alexander Kluge, die Wiederholung der ZEICHEN DER ZEIT-Fernsehreihe durch den SDR (1990) sowie Alexander J. Seilers zweiteilige Dokumentation ROMAN BRODMANN, FERNSEHJOURNALIST. EINE ANNÄHERUNG IN FÜNF SCHRITTEN (1995).

Mit ZEICHEN DER ZEIT wird in einem Atemzug immer auch der Begriff Zeitkritik genannt. Der Titel erscheint bisweilen wie ein Synonym für gesellschaftskritische dokumentarische Fernseharbeit, wenngleich bereits ein flüchtiger Blick auf die Themen der Reihe²⁴³ erkennen läßt, daß nicht immer politisch brisante oder aktuelle und bedeutsame Ereignisse im Mittelpunkt des Interesse standen; im Gegenteil: Es ging den Redakteuren eher um gesellschaftliche Entwicklungen, Beobachtungen am Rande des Geschehens, um Blicke *hinter* die Kulissen. Die Dokumentarabteilung richtete ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die innerdeutschen Zustände. Ähnlich wie ihre Kollegen vom *Spiegel* verstanden sich die Redakteure als skeptisch-kritische Beobachter der Wiederaufbau- und Wirtschaftswunderjahre, des neu errungenen Wohlstands und der allgemeinen »Sattheit«, Zeiterscheinungen, die die eigene (nationalsozialistische) Vergangenheit zu verdrängen drohten, ohne sich der Verantwortung wirklich zu stellen:

„Die Protagonisten waren alle geprägt vom Trauma des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkriegs, alle waren radikale Demokraten mit sozialem und pazifistischem Engagement. Es gab also über weltanschauliche Inhalte von Dokumentarfilmen, die in dieser Abteilung gemacht wurden, in der Abteilung selbst niemals ernste Auseinandersetzungen.“²⁴⁴

In dieser kritischen Auseinandersetzung mit der bundesdeutschen Wirklichkeit der Adenauerzeit, ihrer Kultur und ihren gesellschaftlichen Phänomenen sollte, wie Dieter Ertel 1988 betonte, dem Zuschauer nicht die »Moral von der Geschichte« erzählt, sondern eine kritische Disposition zur eigenständigen Reflexion bereitgestellt werden. Diese Äußerungen verweisen auf seine journalistische Vergangenheit beim *Spiegel*, von dem er 1955 zum SDR gekommen war. Dort hatte er – wie bei der *Neuen Deutschen Wochenschau* – als Sportredakteur gearbeitet. Entsprechend ist die von ihm geprägte Frühphase der Reihe (1957–1960) mit neun Filmen wesentlich gekennzeichnet durch eine journalistische Reporterhaltung.²⁴⁵ Auch Peter Dree-

²⁴² Vgl. den daraus entstandenen, gleichnamigen Sammelband: STEINMETZ, Rüdiger/SPITRA, Helfried (Hg.): *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«*. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. 1989. An der Diskussion beteiligten sich u. a. Dieter Ertel, Wilhelm Bittorf, Roman Brodmann, Justus Pankau und Elmar Hügler, ehemals Vertreter der *Stuttgarter Schule*.

²⁴³ Die ersten neun Filme von 1957 bis 1961 drehte Ertel: WENN DIE WEIHNACHTSKASSEN KLINGELN, DIE WILDE STRASSE, DAS GROSSE CANNES-CANNES, KUNDEN DER TRAUMFABRIK, NEUBAUWUNDERLICHKEITEN, KONGRESS DER IDEALE, AUFSTAND DER JECKEN, TORTOUR DE FRANCE und STRAFVOLLZUG. Auch Bittdorfs Filme bewegen sich in diesem Themenspektrum (1962 bis 1964): Vgl. u. a. BURSCHENHERRLICHKEIT, TOD UND SPIELE (LE MANS), DIE BORUSSEN KOMMEN und DER AUTOKULT. Ab 1965 stammen fast alle Beiträge von Brodmann, dessen Filme sich mit ähnlichen, gesellschaftskritischen Themen beschäftigen, wobei lediglich DER POLIZEISTAATSBESUCH (1967) ein unbeabsichtigten Ausrutscher ins aktuelle politische Geschehen darstellt.

²⁴⁴ BRODMANN: *Die »Stuttgarter Schule«*. Kurzreferat für die Hochschule für Film und Fernsehen München. 1981, S. 3. SWR-Archiv: N 02/02.

²⁴⁵ Die ersten Folgen drehte er zusammen mit Georg Friedel, Peter Schier-Gribowsky sowie den Kameramännern Hartmut Missbach und Justus Pankau. Später kamen Wilhelm Bittorf, Helmut Greulich und Roman Brodmann hinzu.

sen, der spätere Fernsehdirektor Horst Jaedicke, Wilhelm Bittorf²⁴⁶ und Brodmann verfügten über *Spiegel*-Erfahrungen.²⁴⁷ Ertel selbst betonte in Rückblicken wiederholt den Vorbildcharakter des Magazins für die zeitkritische Ausrichtung der Dokumentarabteilung, wobei er den *Spiegel*-Stil als »saloppen Zynismus« beschrieb, der zusammen mit der »Kahlschlag-Doktrin der Gruppe 47« eine »Entmythologisierung« anstrebte. Zum *Spiegel*-Stil gehörte insbesondere der Gebrauch von Ironie und Satire²⁴⁸:

„Wir waren also fünf Mann mit Spiegel-Vorgeschichte, und damit ist etwas Wesentliches ausgesagt über die Konzeption der Dokumentarfilmarbeit im Süddeutschen Rundfunk. Kritisch wollte man sein, respektlos wollte man sein und mit den überkommenen Formen des affirmativen Journalismus aufräumen.“²⁴⁹

IV.1.2.1 Problematische Aspekte des *Spiegel*-Stils

Charakteristisch für den *Spiegel*-Journalismus war die Story zu interessanten und gesellschaftlich relevanten Themen: Nach Möglichkeit sollte an einer Person eine ganze Zeitströmung, ein jeweiliges Geschehen oder eine aktuelle Begebenheit in ihren Hintergründen, Ursachen, Anlässen, bewegenden Momenten und Auswirkungen aufgezeigt werden. Diese für den *Spiegel* »typische« Form der Story wurde zu einem der zentralen Angriffspunkte vieler Kritiker, da sie eher zu einer verzerrenden als zu einer umfassend informierenden Wirklichkeitsdarstellung geeignet sei. Insbesondere die personalisierende Faktenvermittlung vermische sachliche und persönliche Aspekte.

Harsche Kritik übte Hans Magnus Enzensberger bereits 1956 (»*Die Sprache des Spiegel*«) am *Spiegel*-Magazin. Er warf den „heldenfixierten“ *Spiegel*-Geschichten vor, sie würden auf der Scheinwahrheit gründen, daß Geschichte von einzelnen Persönlichkeiten gemacht werde. Durch die auf Anekdoten basierende Struktur der Story werde aus der Historie das „Histörchen“²⁵⁰. Die einzelnen Informationen würden aus ihrem jeweiligen Kontext herausgenommen und dem Unterhaltungszweck der Story untergeordnet. Der Spiegel habe keine Position und richte seine Standpunkte nach den Erfordernissen der einzelnen Geschichten:

²⁴⁶ Wilhelm Bittorfs Markenzeichen wurde sein packender und schlagfertiger Reportagestil, der mit der suggestiven Kameraführung Justus Pankaus zu einem mitreißenden Montagerhythmus verschmolz. Einen der ersten Grimme-Preise erhielt er für seine Reportage über die Dortmunder Fußballstars: *DIE BORUSSEN KOMMEN* (1964). 1972 bekam er einen weiteren Grimme-Preis für seinen Film *DIE BRITEN KOMMEN*. In eigener Regie konzipierte er die Reihe *MITERLEBT*, die ähnlich wie Elmar Hüglers *NOTIZEN VOM NACHBARN* und Roman Brodmanns Fortsetzung der Reihe *ZEICHEN DER ZEIT* schon Züge eines neu sich herausbildenden Dokumentarfilmstils aufweist.

²⁴⁷ Zimmermann sieht in der Reihe ein „filmisches Pendant zum Spiegel-Stil“, von dem nicht nur Ertel, sondern auch Bittorf und Brodmann deutlich beeinflusst waren. Ebenso seien die Dokumentarfilme, Reportagen und Features der Reihe „vielfach als Titelseiten des Fernsehens bezeichnet worden.“ ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. 1994, S. 244.

²⁴⁸ Vgl. dazu auch Kap. III.2 der Arbeit. Nachhaltig weist auch Jürgen Müller in seiner Untersuchung auf den großen Einfluß des *Spiegels* und der *Spiegel*-Sprache auf die Dokumentarabteilung des SDR hin. MÜLLER, Jürgen: *Zeichen der Zeit. Eine Fernseh-Dokumentationsreihe des Süddeutschen Rundfunks* (1957–1973). Unveröffentlichte Magisterarbeit. Tübingen 1991. – Vgl. auch: ERTEL, Dieter: *Von der Stuttgarter Schule zum Haus des Dokumentarfilms*. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 17–18.

²⁴⁹ ERTEL, Dieter: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. In: Heller/Zimmermann (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. 1990, S. 50.

²⁵⁰ ERTEL, a.a.O., 1990, S. 72.

„Wer dem Blatt also eine Basis von Überzeugungen zubilligen möchte, sieht sich fortwährend dupiert. [...] Die Ideologie des Spiegel ist nichts weiter als eine skeptische Allwissenheit, die an allem zweifelt außer an sich selbst.“²⁵¹

Durch diesen Ansatz mache sich das Magazin zur „Magd der Ereignisse“, weshalb es auch Kritik nicht zu leisten“ vermöge, „sondern nur deren Surrogat“. Entsprechend sei die angebliche kritische Haltung „taktischer Realismus“:

„Zwar gibt er [der Spiegel, F.B.] vor, die Welt verändern zu wollen, doch weiß er nicht, zu welchem Ende. Sein Ziel ändert sich mit den taktischen Erfordernissen des Tages, die sich ihrerseits ändern, noch während die Story in den Satz geht: seine Kritik ist ohne Perspektive, sie ist blind.“²⁵²

Ein vieldiskutierter Aspekt der *Spiegel*-Analysen ist die Rolle des *Spiegel*-Lesers. Nach Enzensberger stellt sich das Magazin seinen Leser als „ein Wesen ohne Herkunft, ohne Geschichte und ohne Gedächtnis“ vor.²⁵³ Der Leser sei ein „Opfer“, dem eine Schlüssellochposition angeboten werde, von der aus er hinter die Kulissen blicken dürfe, ohne jedoch für irgendetwas verantwortlich zu sein. Die Story degradiere zum reinen Konsumgut, das eine Desorientierung des Lesers verursache und seine eigene kritische Wahrnehmungs- sowie Urteilsfähigkeit zerstöre.

Das Hauptaugenmerk vieler Artikel, die sich mit dem *Spiegel* auseinandersetzten, galt seiner Sprache. Als eine der drei bedeutendsten stilistischen „Eigentümlichkeiten“ definierte Lück die Verwendung von Ironie, Witz, Verfremdung und Karikatur in Wortkomposition, Wortwahl und Satzkonstruktion. Die beiden anderen stilistischen Charakteristika seien die „Einbeziehung klanglicher Mittel“ und der „Gebrauch von Redewendungen, Sprichwörtern sowie Zitaten“, die durch Buchstaben- oder Wortvertauschungen oftmals einen neuen Sinn ergäben.²⁵⁴ Enzensberger bezeichnete sie als „Masche“, die „alles über einen Leisten“ schlage. Sie sei „anonym“, „universal“, „das Produkt eines Kollektivs“ und diene der Maskierung. Zudem kritisierte er den mißverständlichen Jargon sowie die angestrengte Humorigkeit²⁵⁵:

„Was an ihrer Struktur komplex scheint, ist gerade das Trickhafte, das Taschenspielerische: also das Erlernbare schlechthin. Die Koketterie mit der eigenen Gewitztheit, die rasch applizierte Terminologie, die eingestreuten Modewörter, der Slang der Saison, die hurtige Appretur aus rhetorischen Beifügungen, dazu eine kleine Zahl syntaktischer Gags, die sich meist von angelsächsischen Mustern herschreiben.“²⁵⁶

Inwieweit diese Vorwürfe auf die ZEICHEN DER ZEIT-Reihe zutreffen, kann nur am jeweiligen Filmbeispiel geklärt werden. Allerdings lassen sich vor allem bezüglich der Sprache und satirischen Haltung große Übereinstimmungen mit dem *Spiegel* feststellen.

²⁵¹ ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Einzelheiten*. Bd. 1. 1962. S. 57.

²⁵² Ebd., S. 75.

²⁵³ Ebd., S. 77f.

²⁵⁴ LÜCK, Hartmut: *Zeitungsdeutsch und Umgangssprache. Untersuchungen zur Sprache des Spiegel*. In: Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache. Nr. 73, 1963, S. 331 ff.

²⁵⁵ ENZENSBERGER: *EINZELHEITEN*. Bd. 1. 1962, S. 67.

²⁵⁶ Ebd., S. 68 f.

IV.1.2.2 Zeitkritik als redaktionelles Programm

Die Position der Zeitkritik folgte einer liberalen oder liberalistischen Grundhaltung, die sich antifaschistisch auf die restaurativen Kräfte der Adenauerzeit und auf die Residuen nationalsozialistischen Gedankenguts bezog. Unter diesem Gesichtspunkt habe sich – so Ertel – die Stoffauswahl auf kulturelle Phänomene und soziale Rituale, gegen bürgerlichen Provinzialismus und Entartungen der Wohlstandsgesellschaft konzentriert.²⁵⁷ Die Zeit- und Kulturkritik richtete sich allerdings nicht gegen den Staat, sondern sollte in den Dienst des neuen demokratischen Staatswesens gestellt werden:

„Das, was nach dem Krieg erreicht worden war an demokratischen Freiheiten, hielten wir für etwas Gutes und Verteidigungswertes. [...] Unsere Position der Zeitkritik war eine Position nicht gegen den Staat, sondern gegen Teile der Gesellschaft, von denen wir nicht wollten, daß sie wieder die Oberhand gewinnen sollten. [...] Hier konnten wir »anti« sein, sarkastisch, ironisch, witzig, satirisch.“²⁵⁸

Der (damals noch ungewöhnliche) filmische Blick *hinter* die Kulissen der Ereignisse ließ die ZEICHEN DER ZEIT-Reihe zur ersten großen Dokumentarfilm-Reihe des deutschen Fernsehens avancieren und markierte den Unterschied zu vielen anderen journalistischen Dokumentarberichten, Features und Reportagen.²⁵⁹ Dies läßt sich bereits exemplarisch am ersten Beitrag der Reihe, Ertels Film EIN GROSSKAMPFTAG. BEOBACHTUNGEN BEI EINER BOXVERANSTALTUNG (1957) belegen. Nicht der Kampf zweier Sport-Idole und ihre Heroisierung (im Stil der Wochenschauen) stehen im Vordergrund, sondern die kritische Perspektive auf die Kehrseite des Boxsports, die enttäuschten und lädierten Sportler in ihren Kabinen sowie das gesundheitliche Risiko dieser Sportart.²⁶⁰ Insbesondere durch den ironisch-süffisanten Kommentar, der gänzlich neu im Fernseh-Dokumentarismus dieser Jahre war, wurde die kritische Stoßrichtung der Zeichen der Zeit-Beiträge zum Ausdruck gebracht. Dies hatte seine Ursachen allerdings nicht nur in Ertels *Spiegel*-Vergangenheit, sondern auch in der noch mangelhaften Tontechnik und der wenig entwickelten Bildsprache, so daß gerade in diesen frühen Beiträgen das „Kommentarband geradezu ein Tummelplatz der persönlichen Formulierungsfreude“, so Ertel rückblickend²⁶¹, wurde und viele Filme – aus heutiger Sicht – allzu wortlastig erscheinen. Rüdiger Steinmetz übt in diesem Zusammenhang Kritik an einem gewissen Wort-Manierismus:

²⁵⁷ Vgl. ERTEL: *Von der Stuttgarter Schule zum Haus des Dokumentarfilms*. In: Zimmermann (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 17 ff.

²⁵⁸ STEINMETZ/SPITRA: *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«*. 1989, S. 12.

²⁵⁹ Zimmermann sieht in diesem „Wechsel der interesseleitenden Perspektive“ den entscheidende(n) Schritt vom Journalismus zum Dokumentarfilm“, der für die Reihe „stilprägend“ werden sollte. Dennoch seien auch „etliche eher journalistisch gemachte Features“ produziert worden. ZIMMERMANN: *Die Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ders. u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 243.

²⁶⁰ Auch die anderen Beiträge bieten diesen Blick hinter die Kulissen: Der Film Wenn die Weihnachtskassen klingeln (1957) beobachtet ironisch Geschäftemacherei und Weihnachtsrummel, Die wilde Strasse (1958) Autokult, Raserei und Unfallgefahr, Der grosse Cannes-Cannes (1958) und Kunden der Traumfabrik (1958) den biedereren Starkult der fünfziger Jahre, Tortour de France (1960) das strapaziöse Show-Business im Radsport und Fernsehfieber (1963) die epidemieartig um sich greifende Ausbreitung des neuen Mediums.

²⁶¹ ERTEL: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. In: Heller/Zimmermann (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder*. 1990, S. 53.

Allerdings sieht Ertel die veränderte Rezeptionsweise als Grund dafür an, daß die frühen Filme aus heutiger Sicht übertextet erscheinen: „Ich glaube, das Fernsehpublikum konnte am Anfang mit dem Bild nicht das anfangen, was es heute damit anfangen kann. Man konnte die Bilder [...] ohne stärkere textliche Führung, dem Publikum nicht so verständlich machen. Das Publikum konnte

„Alle Themen haben eine kultur- und sozialkritische Dimension, die – in der Tradition der Reportage – Einzelheiten als Symptome für allgemeine, übergreifende Zusammenhänge erschließt. Mitunter bleibt die kritische Haltung allerdings bei sich selbst stehen und verweist eben nicht auf Allgemeines.“²⁶²

Die Kamera war in den ersten Jahren überwiegend stativgebunden, noch nicht (im Stil des *Direct Cinema*) »entfesselt«, ihr Hang zu Nah- und Großaufnahmen bereits deutlich fernsehspezifisch. Auf der Tonebene herrschte der Kommentar vor. Abgesehen von den Interviews gab es kaum ereignis-synchrone Originaltöne. Musik wurde lediglich spärlich und zum Aufbau von Stimmungen verwendet, allerdings nur, wenn die Tonquelle im Bild sichtbar war. Dennoch begründeten vor allem die filmgestalterischen Mittel das hohe Ansehen der Reihe. Ein wichtiges Stilprinzip stellte der Anspruch von Authentizität oder Glaubwürdigkeit dar in dem Sinne, daß der Autor nicht in die Vorgänge vor der Kamera einzugreifen hatte:

„Die handwerkliche Arbeit war für uns bei der Filmarbeit immer das Wichtigste, nicht die politische Aussage, sondern der Versuch, etwas so authentisch wie möglich darzustellen. Wenn es diese Authentizität hat, wirkt es – ganz von selbst – auch immer politisch.“²⁶³

Eine Inszenierung oder Manipulation von Ereignissen war verpönt, es sei denn, daß einmal ein Interviewpartner ins rechte Licht gesetzt oder ein fließender Übergang hergestellt werden sollte. In einem scheinbaren Widerspruch steht, daß gerade in den Anfangsjahren nicht vor dem polemischen Schnitt und einer ironisierenden Montage zurückgeschreckt wurde, und der (oft ironisch-bissige) Kommentar häufig zu stark dominierte. Ertel, Bittorf und später auch Brodmann griffen bei der Auswahl und Gestaltung ihrer Themen meist auf Prinzipien der »klassischen Dramaturgie« zurück, die bis heute für dokumentarische Reihen charakteristisch sind: die Krisenstruktur des Geschehens, das auf einen Höhepunkt zuläuft, Helden oder Antihelden und die Einheit von Ort, Zeit und Handlung²⁶⁴, Stilmittel, die auch viele Direct-Cinema-Reportagen Richard Leacocks prägten. Eine deutliche Divergenz zum »beobachtenden« Dokumentarfilm des *Direct Cinema* beruhte jedoch in der Dominanz des Off-Kommentars und dem Gebrauch von Ironie, die in den späteren Dokumentarfilmen im Gestus eines »anwaltschaftlichen Betroffenheitsjournalismus« geradezu verpönt war. Allerdings warnte Ertel in einem Vortrag über »Zeitkritik im Fernsehen« (1959) vor einer geistigen Bevormundung des Publikums:

„Der Zuschauer, der ja selbst sehen und hören kann, sollte nach meiner Überzeugung niemals den Eindruck haben, daß das Fernsehen seinem eigenen Urteil vorgreifen will. Das Gefühl der geistigen Bevormundung kann sogar [...] bewirken, daß der Zuschauer die ganze Sendung ablehnt [...]. Die Kritik

Bilder noch nicht buchstabieren, weil es noch nicht wußte, daß sie ihre eigene Syntax haben.“ Ertel bei einer Podiumsdiskussion des Symposiums *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«* 1988. Abgedruckt in: Steinmetz/Spitra 1989, S. 36.

²⁶² STEINMETZ, Rüdiger: *Nicht nur eine Gartenlaube zum Feierabend. Zur Entwicklung sozial- und kulturkritischer Programme in den ersten Fernsehjahren*. In: Heller/Zimmermann (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder*. 1990, S. 65.

²⁶³ BITTORF, Wilhelm: *Weltbild, Bilderwelten. Zur Entwicklung von Informationsprogrammen*. In: Eisenhauer, Hans Robert/Hufen, Fritz (Hg.): *Fernsehkritik. Millionen-Spiel – Programme zwischen Soll und Haben*. Mainzer Tage der Fernsehkritik. Bd. 20. 1989, S. 194.

²⁶⁴ Eine Ausnahme bildet hier z. B. Brodmanns Film *DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN* (1973). Vgl. hierzu Kap. IV.1.7 der Arbeit.

wird nicht ex cathedra verkündet, sondern als Reaktion des Zuschauers angestrebt. Sie ist Ziel, nicht fertiger Bestandteil des Films.“²⁶⁵

Der ironische und spöttische Blick aufs jeweilige Sujet, nicht nur mittels eines satirisch-geschliffenen Kommentars, sondern auch durch eine ironisierende Kameraperspektive und entsprechende Bild-Ton-Montagen widersprach dem »puristischen« Stil der »reinen« Beobachtungsfilme.²⁶⁶

In den sechziger Jahren veränderte sich das Erscheinungsbild des Dokumentarfilms radikal. Innerhalb der SDR-Dokumentarabteilung war es Roman Brodmann, der die neuen Filmtechniken des *Direct Cinema* mit dem zeitkritisch kommentierenden Stil der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe verband:

„Damals trat Brodmann unter veränderten Produktionsbedingungen an. Er profitierte von dem Vorbild der Filme von Richard Leacock, die wir uns mittlerweile nach Stuttgart hatten schicken lassen, und vom technischen Fortschritt. [...] Brodmann hat schnell begriffen, daß die neuen technischen Möglichkeiten auch einen neuen Stil bedingten.“²⁶⁷

Brodmann wurde 1965 von Dieter Ertel zum SDR geholt. Als er die Reihe übernahm, knüpfte er zwar an deren Traditionen an, setzte aber auch, beeinflusst vom italienischen *Neorealismus*, der *Nouvelle Vague*, dem *Direct Cinema* und Cinema Vérité neue Akzente: Er verkürzte den Off-Kommentar auf knappe, meist satirisch zugespitzte Bemerkungen, so daß die Beobachtung mit der Kamera stärker in den Vordergrund rückte.²⁶⁸

Mittels einer filigranen Montagetechnik gelang es ihm, die Gesellschafts- und Zeitkritik seiner Beiträge auch visuell zu veranschaulichen, wobei sich eine Kommentierung häufig erübrigte:

Der Stil, der sich aus diesen Erkenntnissen ergab, Roman Brodmanns Gangart, war dementsprechend ruhiger als die seiner Vorgänger, dabei keineswegs gemächlich, eher von der gespannten Konzentration eines Bärenjägers.²⁶⁹

IV.1.2.3 Die ersten ZEICHEN DER ZEIT-Beiträge Brodmanns

In *Export in Bond* (1965), seinem ersten Beitrag für den SDR, beschäftigte sich Brodmann mit seinem Spezialthema Film. Diese journalistisch geprägte Analyse der James-Bond-Mode und ihrer Vermarktung spielt

²⁶⁵ ERTEL, 1959, S. 110f., zitiert nach Zimmermann: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage*. In: Ders. u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 234.

²⁶⁶ Gemeint sind hier z. B. die Dokumentarfilme Klaus Wildenhahns, der sich explizit gegen den »synthetischen« Film wandte und stattdessen für einen Dokumentarfilm der reinen Beobachtung mit weitgehendem Verzicht auf Stilisierung, Inszenierung und Kommentar plädierte; dieser sollte sich mit dem Schicksal der kleinen Leute (Arbeiter) solidarisch erklären. Vgl. hierzu Kap. II.4 der Arbeit.

²⁶⁷ ERTEL: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. 1990, S. 52.

²⁶⁸ Das erforderte eine enge Zusammenarbeit mit dem Kameramann, mit dem das Thema, die Perspektive und Betrachtungsweise abgestimmt werden mußten. Zimmermann weist darauf hin, daß Brodmann die Erfolge seiner ersten Filme *DIE MISSWAHL* und *DER POLIZEISTAATSBESUCH*, die sein späteres Renommee begründeten, auch seinem Kameramann Michael Busse verdanke, der später für einige Zeit als Dozent an die Deutsche Film- und Fernsehakademie nach Berlin ging. ZIMMERMANN: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. 1994, S. 245.

²⁶⁹ ERTEL: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. 1990, S. 52.

filmisch mit Versatzstücken aus Bondfilmen: mit Ausschnitten, Musik und Zitaten. Noch ist Brodmanns Tendenz zu pointiert formulierten moralischen Wertungen spürbar, etwa in seiner Kernaussage, daß »Snobismus, Sexismus und Sadismus« – als allgemeine gesellschaftliche Phänomene – für den Erfolg der Spielfilme verantwortlich seien. Auch in *DIE REGENBOGENMACHER* (1967) griff Brodmann ein medienkritisches Thema auf. Angeprangert wird hier die sogenannte Regenbogenpresse, die das Bedürfnis der Menschen, ihrem tristen Alltag zu entfliehen, mit einer heilen (wirklichkeitsfremden) Märchenwelt der Prinzessinnen und Fürsten stillen und damit eine Millionenaufage erreichen.²⁷⁰ Thema seines zweiten Films, *DIE KONJUNKTURGESCHÄDIGTEN* (1965), ist der Boom des Kurwesens, der als Auswuchs des Wirtschaftswunders und der Wohlstandsgesellschaft dargestellt wird. Je höher der Lebensstandard, desto größer scheint die Kurbedürftigkeit. Brodmann blickt hinter die Kulissen mehrerer Einrichtungen und Häuser in verschiedenen Badeorten und stellt kritisch die Frage, ob nicht meistens die »Falschen« zur Kur geschickt werden, die diese dann als günstigen (von der Krankenkasse bezahlten) Urlaub mißverstehen. Fast durchgängig dominiert ein ironischer Kommentar, der den Film stellenweise zum bebilderten Journalismus werden läßt. Auch auf der Bildebene geht Brodmann wenig elegant vor und vertraut auf durchsichtige Analogiewitze: So stellt er mittels Montage einen Zusammenhang zwischen einer Gruppe turnender Kurgäste und Kühen auf der Wiese her, was die vermeintliche Dummheit solcher Übungen unterstreichen soll.

Ein entscheidender qualitativer Sprung gelang ihm mit seinem dritten *ZEICHEN DER ZEIT*-Beitrag: *DIE MISSWAHL* (1966), für den Brodmann seinen ersten Adolf-Grimme-Preis erhielt. Er griff hier ein Thema auf, das bereits in seinem Beitrag über die Zeitschrift *Karriere* anklingt, und das er mit den *EISMÜTTERN* (1966) nochmals variiert. Anhand der Miss-Germany-Wahl 1966 deckt er auf, wie Mädchen zu Opfern der kommerziellen Interessen von Werbeveranstaltern werden. Wesentlich für den veränderten Stil des Films ist vor allem der erstmalige Einsatz der neuen, leichten Kameras. Die mit lichtempfindlichem Material ausgestatteten geblimpten Kameras erlaubten durch ihre Richtmikrophone eine Nähe zu Ereignissen und Personen, die dem *ZEICHEN DER ZEIT*-typischen Blick hinter die Kulissen neue Perspektiven eröffnete.

Es folgten die Beiträge *DIE TAGUNG* (1967) und *DIE EISMÜTTER* (1967). In letzterem blickt Brodmann hinter die Kulissen des Eiskunstlaufens: Die Mütter der Eisläuferinnen projizieren ihre unerfüllten Träume von einer Karriere als Eislaufstar auf ihre Kinder, die dann durch jahrelanges, hartes Training um ihre Kindheit betrogen werden und nur noch für dieses eine Ziel leben: ganz oben auf dem Siegereck zu stehen. Auch hier half die neue Technik, O-Töne einzufangen, die den übertriebenen und verbissenen Ehrgeiz der Mütter verraten. Gerade der Gestus der »beobachtenden« Kamera erübrigte teilweise eine Kommentierung. Allerdings griff Brodmann wie schon zuvor auf ironische, zum Teil sogar sarkastische Bemerkungen zurück, um die entsprechenden Sequenzen zu deuten bzw. seine kritische Intention vorzubereiten.

Charakteristisch in diesen Filmen ist einerseits der Gebrauch satirischer Stilmittel auf Bild- und Tonebene, andererseits eine Krisenstruktur der Handlung, die meist auf einen dramaturgischen Höhepunkt zuläuft, wie etwa die Endausscheidung in Berlin bei den Miss-Wahlen oder die Europameisterschaften der Schlittschufläuferinnen. Ähnlich wie die Vertreter des *Cinema Direct* setzte Brodmann die Kamera als Beobachterin

²⁷⁰ Ein weiteres Medienthema behandelt *GUTENBERG UND DIE FOLGEN* (1967). Dieser Beitrag befaßt sich u. a. mit dem Medienspektakel um die Frankfurter Buchmesse, bei der es allerdings zu Demonstrationen kommt. Weniger die Literatur scheint zu interessieren, als der Gewinn der Verlage, die sich aus wirtschaftlichen Gründen auch über politisch fragwürdige Bücher und Autoren hinwegsetzen.

der Ereignisse ein, wenngleich seine Filme durchaus nicht »puristisch« gestaltet sind. Insbesondere in den EISMÜTTERN griff er auf Interviews mit den Beteiligten zurück. Zudem montierte er das Material nicht strikt chronologisch, sondern seinem Aussagewunsch untergeordnet: zuspitzend, pointierend, ironisierend und kontrastierend. Bereits hier offenbart sich eine sehr subjektive Verarbeitung des Materials. Nicht zuletzt Brodmanns kritisch-ironischer, zum Teil sogar sarkastischer Kommentar steht im Widerspruch zum sogenannten »reinen« Beobachtungsfilm dieser Jahre. Allerdings überlassen seine frühen Filme die Interpretation des Gezeigten nicht allein dem Zuschauer. Im Gegenteil: In einem bisweilen moralisierenden (durch die scharfe Stimme des Sprechers²⁷¹ fast streng wirkenden) Unterton trägt Brodmann – in der Haltung des »Erklärers« – sein filmisches Resümee, seine Beurteilung der Ereignisse vor, die vom Zuschauer, falls er sich nicht von dieser Meinung distanzierte, nur zu leicht übernommen werden konnte: Brodmann dominierte nicht nur das jeweilige Sujet, sondern auch seine Deutung durch den Zuschauer.

IV.1.3 Satire als ästhetisches Prinzip

Am Beispiel der beiden Filme DIE MISSWAHL und DIE EISMÜTTER soll zum einen Brodmanns Gebrauch von Ironie, zum anderen der erstmalige Einsatz der »Living Camera« analysiert werden, wobei sich die Ausführungen vornehmlich auf diese beiden Aspekte konzentrieren. Im Mittelpunkt des ZEICHEN DER ZEIT-Kapitels soll die detaillierte Analyse des POLIZEISTAATSBESUCHS stehen, da dieser Film sowohl in ästhetischer als auch in inhaltlich-thematischer Hinsicht der wichtigste Beitrag Brodmanns dieser Jahre zu sein scheint.

IV.1.3.1 DIE MISSWAHL (1966)²⁷²

In seiner Anmoderation zur Wiederholung der Misswahl im Rahmen der 1988er Retrospektive beschrieb Brodmann die Intention des Films als Darstellung der „Vermarktbarkeit des Menschen unter Zuhilfenahme seines gezüchteten und überzüchteten Ehrgeizes.“ Der Film beobachtet die Miss Germany-Wahl 1966 – von den regionalen Vorwahlen bis hin zur Endausscheidung –, deckt Eitelkeiten und Illusionen der Frauen sowie die Interessen der Industrie auf; dabei entlarvt er den zur Wahl gehörenden Intelligenztest als Etikettenschwindel und Farce.²⁷³ DIE MISSWAHL weist eine Ereignischronologie auf, die mit der Siegerehrung in Berlin endet, jedoch ging es Brodmann nicht um eine spannungsvolle Atmosphäre. Seine Blicke in ungeschminkte Bereiche *hinter* die Kulissen des Mißwahl-Rummels zeigen die fieberhaften Vorbereitungen sowie Aufregung und Streß bei den Beteiligten. Um bei der großen Show perfekt zu funktionieren, werden die Abläufe – selbst die Fragen und Antworten des sogenannten Intelligenztests – immer wieder geprobt und

²⁷¹ In den Anfangsjahren sprach noch ein ausgebildeter Sprecher die Kommentare der Filmredakteure. Bei Brodmann z. B.: Hannes Groth, Robert Graf, Thomas Fabian und Alwin Michael Rueffer. Erst ab 1970 sprach Brodmann seine Filmtexte selbst. Sein schweizerische Akzent und seine eher weiche, ruhige Stimme wirken sehr viel wärmer und nehmen selbst sehr scharf formulierten Äußerungen eine gewisse Härte.

²⁷² Der vollständige Titel lautet: DIE MISSWAHL – Beobachtungen bei einer Schönheitskonkurrenz.

²⁷³ Das Thema taucht schon in Brodmanns Beitrag über die Zeitschrift *Karriere* (für das Schweizer Fernsehen) und in EXPORT IN BOND (am Rande) auf und wird in den EISMÜTTERN nochmals variiert. Brodmanns Kritik gilt dabei einerseits den kommerziellen Interessen der Werbeveranstalter, andererseits – insbesondere in den EISMÜTTERN – den Müttern, die ihre eitlen Wunschprojektionen auf die Töchter übertragen.

einstudiert. Der Film entmythologisiert damit ein öffentliches Schauspiel. Vorherrschend ist ein ironischer Kommentar, der deutlich macht, daß die Wahl eigentlich eine Farce ist; die Hoffnungen der Bewerberinnen auf eine Karriere erweisen sich schließlich als Illusion. 1967 erhielt Brodmann für DIE MISSWAHL seinen ersten Adolf-Grimme-Preis.²⁷⁴

Die Miß-Germany-Wahlen waren schon seit Ende der fünfziger Jahre in der Redaktion des SDR als Thema im Gespräch. Brodmann wählte für diesen Film eine neue Herangehensweise, Stilelemente des *Cinema Direct*. Nach seiner eigenen Aussage war dieser Film der erste Versuch der Stuttgarter,

„mit lichtempfindlichem Filmmaterial, lichtstärkeren Objektiven sowie neuen geblimpten Kameras die Errungenschaften der Living Camera eines Leacock nutzbar zu machen, so daß weitgehend mit dem am Drehort schon vorhandenen Licht gearbeitet und ein quarzgesteuerter, synchronlaufender Originalton verwendet werden konnte.“²⁷⁵

Für die Dreharbeiten waren in den verschiedenen Städten zwei bis drei Kameras im Einsatz, um die Vorgänge vor und *hinter* den Kulissen in allen wesentlichen Phasen mitzuverfolgen. Eigentlich innovativ (fast schon »revolutionär«) wirkten sich – neben den selbstgeblimpten (leiseren, geräuschgedämpften) Kameras – die Richtmikrophone aus, „mit denen man aus dem allgemeinen Geräuschbrei in einem Raum Einzelstimmen herausfiltern konnte.“²⁷⁶ Zudem bekamen die ohne zusätzliches Licht mit hochempfindlichem Film gedrehten Aufnahmen eine neue Charakteristik: Grobkörniger, manchmal etwas verwackelt oder verschwommen, so daß häufiger die Schärfe nachgezogen werden mußte, verlieh diese neue Technik dem Film etwas Authentisches, vermittelte das Gefühl unbemerkter Beobachtung:

„Das bedeutete Verzicht auf technische Perfektion zugunsten einer hautnaheren Vermittlung der Qualitäten. Das bedeutet, Hinnahme von unschönen Effekten, die unvermeidbar sind, wenn man wenig Licht hat zum Drehen [...]. Also eine wackelnde Kamera, ein flimmerndes Bild, oft unterbelichtet, eine Optik, die ständig nach Schärfe suchen mußte, weil wenig Licht vorhanden war usw., aber im Endeffekt der Eindruck, da war man dabei, da wurde ein Stück Wirklichkeit vermittelt.“²⁷⁷

Allerdings veränderte die Kamera allein schon durch ihre Anwesenheit die Aufnahmesituation. Dennoch bildete die neue bewegliche 16-mm-Technik gleichsam die Voraussetzung für den analytischen Blick und den ironischen Stil des Films. Kamera und Mikrophon drangen nun in bis dahin verschlossene Bereiche vor. Brodmann versuchte, den voyeuristischen Blick auf die Kandidatinnen aufzudecken, ohne ihn selbst einzunehmen. Indem er die prädestinierte Perspektive (Zuschauer – Akteur) vermied, umging er einen »Mastershot«, der den Ort des Geschehens in seiner Gesamtheit, in seiner polaren Trennung von Bühne

²⁷⁴ Der Film hatte für seinen späten Sendeplatz um 22.15 Uhr eine sehr hohe Einschaltquote von 26%, wobei einige die Sendung nicht günstig beurteilten. Eine *infratest*-Analyse führte dies darauf zurück, daß die Erwartungen zu diesem Film oft in eine ganz andere Richtung gingen und eine stärkere Kritik an „diesem ganzen Rummel“ einforderten. Vgl.: infratest-Index für ZEICHEN DER ZEIT: DIE MISSWAHL. SWR, Historisches Archiv, Bestand SDR F07/02-29/00016 (im folgenden abgekürzt durch: SWR: HA 29/00016).

²⁷⁵ Brodmann bei der Anmoderation zur Wiederholung des Films 1988. Vgl. auch ROST, Andreas: *Denn es gibt tausend Wege zum Wirklich-Realen*. In: Steinmetz/Spitra (Hg.) 1989, S. 88.

²⁷⁶ Brodmann bei der Anmoderation zur Wiederholung des Films 1988.

²⁷⁷ BRODMANN/SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück. Ein Gespräch mit dem Schweizer Dokumentarfilmer und Journalisten Roman Brodmann*. 1989, S. 25.

und Publikum etabliert hätte. Stattdessen wurde der Zuschauer mit ungewohnten, genau diese Konstellation brechenden Perspektiven konfrontiert.

Zugunsten der Dramaturgie straffte Brodmann die Auswahlverfahren der verschiedenen Orte und schnitt die jeweiligen Rituale nicht chronologisch, sondern selektiv, um so das inszenierte Spektakel, die aufwendigen Proben und Vorauswahlen auf den Höhepunkt in Berlin zuzuspitzen. Zudem verzichtete er weitestgehend auf die ursprünglich im Drehplan vorgesehen ausführlichen Aufnahmen im privaten Umfeld der Kandidatinnen, um sich ganz auf den Wettbewerb zu konzentrieren.

In der ersten Hälfte des Films spart Brodmann keineswegs mit kritisch ironischen Anmerkungen, die die Rezeption und Interpretation des Gezeigten vorbereiten, indem die zahlreichen unkommentierten Passagen (im zweiten Teil des Films) dann nur noch ironisch interpretiert werden können. Insbesondere durch die Montage lässt Brodmann den Kandidatinnen kaum eine Chance, sich in einem positiven Licht darzustellen. Im Blickpunkt stehen Patzer, Versprecher und sonstige Malheurs wie die Sequenz mit Vico Torriani deutlich zeigt. Hier genügen bereits die aneinandermontierten O-Töne der Frauen, die sie als »Dummchen« bloßstellen, um die vorbereitete ironische Interpretation durch den Zuschauer zu gewährleisten.



Im ersten Teil wird die »Entlarvung« und Ironisierung auf visueller Ebene vor allem durch Brodmanns kritisch-ironische Kommentierung²⁷⁸ gestützt:

„Dreitausend deutsche Mädchen ließen sich zum Ehrgeiz verführen, die Schönste im Lande zu sein. [...] Luxushotels liefern die perfekte Kulisse einer Illusion, den scheinbaren Brückenschlag zur großen Gesellschaft. Die Illusion dauert zwei Stunden, selten etwas länger.“

Auffällig ist dabei, wie er mit der Sprache spielt, wenn er z. B. Alltagssprachliche Redewendungen verfremdet einsetzt („Aufmunternde Reden der Strumpfmanagerin begleiten die Mädchen, die sich ausziehen, das Fürchten zu lernen“; „Miss-Macher“, „Kopftest“, „Fräulein Deutschland“, „Miss-Brauch“).

²⁷⁸ Elmar Hügler produzierte 1967 den ersten reinen O-Ton Film der Stuttgarter Dokumentaristen – allerdings außerhalb der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe, für die eine solche dokumentarische Form vollkommen atypisch gewesen wäre. Ohne Kommentar wären diese Fernseh-Glossen unvorstellbar.

Der Film beginnt mit einem Prolog, der dem Reiheneinsatz ZEICHEN DER ZEIT vorangestellt ist: Paradigmatisch für Brodmanns kunstvolle Technik der Eröffnung führt sein bildhaft-ironischer Kommentar ganz unvermittelt den Gegenstand seiner Kritik vor, definiert ihn scheinbar ganz beiläufig und offenbart einen Dualismus, der den ganzen Film strukturiert: Ein öffentliches Ritual (die Miß-Germany-Wahl) wird als Farce entlarvt. Ironischerweise beginnt der Film dort, wo alles endet: bei der Werbekampagne eines vermeintlich glamourösen Produkts der Bekleidungsindustrie. Ehemalige Schönheitsköniginnen dürfen Werbung machen für Perlonstrümpfe, ein eher dürftiges Resultat für die Gewinnerinnen der Mißwahlen, deren Mühen und Ehrgeiz der Film im folgenden ironisch-skeptisch verfolgt.

Die Kamera beobachtet in dieser ersten Sequenz des Films drei Schönheitsköniginnen, die in einem Kaufhaus an einem Sonderstand der Strumpffirma Opal Autogramme schreiben. Durch die gedehnte, überdeutliche Lautsprecheransage des Kaufhauses erübrigt sich zunächst jeder Kommentar: der ausgewählte Wirklichkeitsausschnitt steht (und spricht) für sich selbst. Diese Szene, die dem Zuschauer suggeriert, die Schönheitsköniginnen genießen Popularität und Ansehen, wird durch den ironisierenden Kommentar, aber auch durch Kamera und Schnitt ad absurdum geführt. Brodmann montiert die stummen Blicke der Bewunderer und das (mechanisch wirkende) Unterschreiben der Frauen isoliert nebeneinander, wobei die Kamera respektlos nahe heranrückt.



Mit der vorweggenommenen (eher traurigen) Perspektive wird Die *Misswahl*, wie es der Titel ironisch bereits andeutet, in ihrer Eigentlichkeit enthüllt: Die Schönheitsköniginnen erlangen lediglich die Ehre, „so prominent zu sein, daß sie als lebende Strumpfreklame in Kaufhäusern ihr Konterfei mit ihrem Namen schwungvoll schmücken dürfen.“ Damit benennt der Film sehr direkt die (wirtschaftliche) Funktionalisierung dieses pompös inszenierten Rituals der Miß-Wahlen; aber auch auf ihr Scheitern weist der Kommentar mit dem Hinweis hin, daß „Gastarbeiter und Kinder“ die Hauptabnehmer der Autogrammkarten seien, eine gerade für dieses Produkt wenig kaufkräftige Schicht. Damit wird ein möglicherweise eher geringes Interesse der Miß-Wahlen beim erwachsenen deutschen Staatsbürger angedeutet.



Brodmann bedient sich in seinem Kommentar²⁷⁹ eines naturalistisch-bäuerlichen Vokabulars: Zwar sei die »Ernte« in diesem Jahr angesichts von drei deutschen Titelgewinnerinnen (Miss Europa, Miss International und Miss Germany) „reich“ gewesen, doch der Ruhm“ zeitlich stark begrenzt, denn die „Ernte 1966“ habe schon wieder begonnen. Die ironische Rede bestimmt bereits im Prolog den Film und stimmt den Zuschauer so auf ein lustvolles Spiel mit der Zweideutigkeit ein. Brodmanns Kommentierung der ersten Filmminuten sensibilisiert den Rezipienten für bestimmte Sichtweisen auf nachfolgende unkommentierte Bilder und O-Töne. Dabei spielt die Montage eine wichtige Rolle, wobei der Kommentar den Weg bereitet für eine in seiner Intention liegende Interpretation. Nach dieser ironischen Einführung in das Thema weiß das Publikum nun, daß es das Gemeinte vom Gesagten streng unterscheiden muß.

In den ersten zwanzig Minuten liefert der Off-Kommentar in verschiedenen längeren Passagen Hintergrundinformationen über Veranstalter, Teilnehmerinnen und Wettbewerbsrichtlinien. Ab Berlin ändert sich jedoch die dokumentarästhetische Form: Abgesehen von wenigen kurzen Kommentarsätzen mit für das Verständnis der Bilder notwendigen Informationen, läßt der Autor die Bilder und den dazugehörenden O-Ton für sich sprechen, so daß Sequenzen von mehreren Minuten unkommentiert bleiben. Die Kamera blickt hinter die Bühne, in den Backstage-Bereich und zeigt die Nervosität der Teilnehmerinnen: Das Ritual demaskiert sich selbst, wenn aus (auf der Bühne) lächelnden Kandidatinnen egoistische und schadenfrohe Konkurrentinnen werden, die die Fehler und Patzer der anderen geradezu bejubeln, da die eigenen Chancen auf den Sieg dadurch steigen. Durch diese neue Perspektive, die weniger die Zurschaustellung auf der Bühne, als vielmehr die Reaktionen der Frauen *hinter* der Bühne verfolgt, verlieren die Bilder das Selbstverständliche

²⁷⁹ Der Kommentartext lautet:

„Drei Schönheitsköniginnen schreiben Autogramme; Kinder und Gastarbeiter sind ihre Hauptabnehmer. 1965 war reiche Ernte: Es gab neben der alljährlichen Miss Germany eine deutsche Miss International und eine deutsche Miss Europa. Die drei haben es erreicht, ein Jahr lang so prominent zu sein, daß sie in Warenhäusern als lebende Strumpfreklame ihr Konterfei mit ihrem Namen schwungvoll schmücken dürfen. Sie genießen die letzten Tage ihres Ruhms, denn die Ernte 1966 hat schon begonnen.“

Diese Einführung gibt den Ton vor. Eigentlich ist die Wahl eine Farce, und die Hoffnungen auf eine Karriere erweisen sich schnell als Illusion. Dennoch bewerben sich 1966 dreitausend junge, ledige Damen im Alter zwischen 18 und 28 Jahren, mit deutscher Staatsangehörigkeit und ohne Kinder um diesen Titel. 150 kommen in die Vorauswahl und konkurrieren jeweils um Ländertitel. Die Siegerinnen der Bundesländer qualifizieren sich für die Endausscheidung in Berlin.

und zwingen den Zuschauer zu einer prüfenden Skepsis. Gleichzeitig verhindert Brodmann so einen voyeuristischen Blick. Die Bedeutung des Intelligenztests für DIE MISSWAHL entlarvt Brodmann spätestens dann als Farce, als die später zur Miss Germany 1966 gekürte Marion Heinrich ihre Aufzählung der schönsten Plätze Deutschlands mit der Schweiz beginnt.



Daß die Jury vor allem der körperliche Schönheit den Vorzug gibt, erweist sich nicht zuletzt daran, daß es der weniger attraktiven Miss Hessen nichts nutzt, beim Intelligenztest besonders gut und überzeugend gewesen zu sein: „Ginge es nach ihrem Kopf, dann müßte sie Miss Germany sein. Sie ist es nicht.“ Brodmann entlarvt damit auch die Behauptung des Managers der Strumpffabrik, der vor laufender Kamera versichert:

„Wir wollen jeden Miss-Rummel und jede größere Show dieser Art vermeiden, denn vielleicht wird es Sie erstaunen, wenn ich sage, daß wir gar keine Schönheitskönigin suchen, sondern wir wollen eine junge Frau finden, die – mit gesundem Menschenverstand ausgestattet – uns überall auf der Welt entsprechend gut und würdig vertreten kann.“

Solche Aussagen werden mit den Intelligenztests konterkariert, die Brodmann ohne Kommentierung einsetzen kann, da sie sich selbst demaskieren, denn die meisten Mädchen haben „in ihrer Selbstauskunft über Talente und Interessen wacker hochgegriffen. Jetzt schlägt ihnen die Stunde der Wahrheit.“ Bereits in den Vorwahlen werden die angetretenen Kandidatinnen regelrecht vorgeführt:

- Klemmer: „Ja, und Sie schreiben hier Interessengebiete: Kunstgeschichte. Wie bilden Sie sich da weiter?
Kandidatin: Also ich lese sehr gern über Kunstgeschichte. . .
Klemmer: Waren Sie schon beispielsweise einmal in einem Museum?
Kandidatin: Nein, bei uns in Iserlohn ist kein Museum.“



Durch die Zuspitzung von Kommentar und Montage setzt der Film die Teilnehmerinnen einer gewissen Spottlust aus: So erfolgt nach Versprechen oder anderen blamablen Äußerungen stets ein Schnitt. Peinlichkeit wird an Peinlichkeit gereiht, ohne daß die Frauen eine weitere Chance erhalten, positive oder lebenswerte Aspekte ihrer Person darzustellen. Trotz einstudierter Fragen und Antworten unterlaufen den Bewerberinnen immer wieder Fehler, die kompromittierend aneinandergereiht werden:

- Torriani: „Was ist ein Alibi?
Jutta Danske: Ein Alibi ist ein Nachweis, daß man an dem bestimmten Ort da ist. . .
Torriani: Was ist ein Kollier?
Jutta Danske: Ein Kollier ist ein Perlenhalsband. . .“



Die Montage ist hier eindeutig Brodmanns Aussagewunsch untergeordnet. Dadurch vermitteln diese Interviewausschnitte tatsächlich den Eindruck, daß nicht gerade die Intelligenz des Landes zur Wahl angetreten ist. Im Gegenteil: Der Film charakterisiert sie als hübsche »missbrauchte Dummchen«, so daß der angeblich hohe Anspruch der Veranstaltung als Fassade enttarnt wird.

Dennoch überläßt Brodmann die ironisch-kritische Interpretation der Bilder keineswegs dem Zufall, wie die Zusammenfassung am Schluß deutlich macht:

„Deutschland hat [...] die charmanteste Botschafterin der Bundesrepublik [...], die ‘nur in Deutschland reist, weil die Schweiz so schön ist’. Aber sie wird nach Amerika fliegen, um bei der Wahl der Miss Universum Angstschweiß und Tränen zu vergießen, gehetzt von hektischem Ehrgeiz, getrieben von einer Gesellschaft, die den Schlagzeilen-Erfolg zum Götzen macht. Dreitausend deutsche Mädchen haben die Hand nach diesem Talmikrönchen ausgestreckt. Es fällt schwer, sie zu belächeln. Mit Opfern soll man trauern. Marion Heinrich wird ein Jahr lang für tausend Mark Monatsgage wandelnde Strumpfreklame sein, sie wird für zwölftausend Mark im Jahr die Zähne zeigen und in Warenhäusern Autogramme schreiben. Wenn sie einmal ihren Kindern erzählt, was Mutti in ihrer Jugend gemacht hat, wird sie vielleicht wissen, ob es Belohnung oder Strafe war.“

Am Ende des Films gibt es auch den Gegenpol zum ironischen Sprechen, die im buchstäblichen Sinne schließende, nicht-ironische Rede. Der »uneigentlichen« Ironie, die den Film bis dahin beherrscht hat, steht hier das alles erklärende Sprechen gegenüber, das normativ eine Interpretation des Gezeigten vorgibt. Brodmann verzichtet am Ende auf das Spiel mit der Bedeutungsvielfalt und nimmt stattdessen einen Gestus der »Totalität«, der allgemein moralisch-kritischen Bewertung des Rituals ein.

Dieser Zwiespalt kennzeichnet auch Brodmanns Verhältnis zu den Protagonisten. Das Bedauern der »Opfer« („Es fällt schwer, sie zu belächeln, mit Opfern soll man trauern.“) scheint bloß rhetorische Geste zu sein, denn zuvor karikiert der Film fast erbarmungslos ihre mangelnde Bildung und Oberflächlichkeit. Wenig taktvoll insistiert die Kamera auf den hilflosen Verlegenheitsgesten und leeren Gesichtern der Frauen. Patzer werden bewußt nicht geschnitten. Zudem geht die Kamera so nah heran, daß der Zuschauer die Defekte (unreine Haut, schlechte Zähne etc.) der vermeintlich makellosen Schönheiten sehen kann. Brodmanns

ironisch-intellektueller, analytischer Blick hinter die Kulissen besitzt auch eine gewisse Härte, „die bis an die Grenze der Demütigung reicht, eine Distanz, die auch zur Kälte werden kann.“²⁸⁰



IV.1.3.2 DIE EISMÜTTER (1966)²⁸¹

Der Film beleuchtet die Kehrseite des Eiskunstlauf-Glimmers: hartes Training, Geschäft und Ehrgeiz. Das Prestigeverlangen der Mütter, so seine These, treibt ihre Töchter im Alter von drei bis fünf Jahren aufs Eis, wobei diese erreichen sollen, was ihre Mütter selbst in ihrer Jugend nicht schafften: „Die Mütter, die es versäumten, eine Karriere zu machen, lassen die Töchter in die Lücke springen.“ Die Bezeichnung »Eismütter« ist nicht nur ein naheliegender äußerlicher Gag. Der Film vermittelt den Eindruck, daß diese Mütter auch eisig von Gemüt sind, denn mit „kalter Berechnung schielen sie auf Eisrevue-Gagen, die im günstigsten Fall fünfzehn Jahre später eingestrichen werden können.“ Brodmann plante – wie er es in einem Schreiben an den Wiener Eislauf-Verein formulierte – von Anfang an, keinen eigentlichen Sportfilm zu drehen, sondern einen atmosphärischen Bericht,

„der die Zuschauer Anteil nehmen läßt am Einsatz der jungen Eiskunstläuferinnen vor und während der Meisterschaften. [...] Ich möchte zeigen, wie die jungen Damen leben, wie sie betreut werden, wie sie trainieren und wie sie in den Wettkampf gehen. Es handelt sich dabei nicht um eine aktuelle Berichterstattung [...], sondern um eine mit künstlerischem Anspruch gestaltete Dokumentation.“²⁸²

Seine satirisch-kritische Stoßrichtung erhielt der Film zum einen dadurch, daß der verbissene Ehrgeiz der Mütter, ihre Töchter zu erfolgreichen Eislauf-Prinzessinnen zu machen, im Mittelpunkt steht, zum anderen durch den sarkastischen Kommentar:

²⁸⁰ PRÜMM, Karl: *Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann*. In: Ertel/Zimmermann (Hg.): *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. 1996, S. 37.

²⁸¹ Der vollständige Titel lautet: *DIE EISMÜTTER – Beobachtungen unter Schlittschuhakrobaten*.

²⁸² SWR: HA 29/000116.

„Sie stehen an Schranken und sitzen auf Tribünen, unentwegt und unbeirrbar, ihr Liebstes im Auge und den Ehrgeiz im Herzen. Sie sind entschlossen, viele Opfer zu bringen für die kleine Chance zum großen Glück. Sie opfern Zeit, sie opfern Geld, sie opfern die Kindheit ihrer Kinder. In Wien nennt man sie ‘Eismütter’, ohne kritischen Doppelsinn. Jede hat ihr eigenes Eiskind. Gemeinsam haben sie nur die Träume.“





»Eiskalt« beobachtet jedoch auch die Kamera, die in den Gesichtern der Frauen die Ergänzung zum Kommentar sucht und findet. Die Montage der ernsten, versteinert wirkenden Gesichtsausdrücke der Mütter, die an der Bande stehen und das Training ihrer Kinder fast schon argwöhnisch verfolgen, leistet bereits eine visuelle Interpretation der im Film geäußerten Kritik am übersteigerten Ehrgeiz der Mütter.

Brodmann drehte in der Eislaufhochburg Wien, besuchte die Europameisterschaften in Ljubljana, beobachtete drei 15-jährige Wienerinnen beim Training, die um die Nachfolge der Ex-Europameisterin Regine Heitzer kämpften und führte mit ihnen und ihren Müttern ein Interview. Schließlich entdeckte er ein siebenjähriges Kind, das mit unerbittlicher Härte von seiner Mutter trainiert wird. Typisch für die ZEICHEN DER ZEIT-Reihe fing Brodmann vor allem Impressionen *hinter* den Kulissen ein. Die Interviews mit den Müttern und Töchtern bieten dabei tiefe Einblicke in das völlig verplante und durchorganisierte Leben der Mädchen und unterstreichen »unfreiwillig« die kritische Intention des Films. Mit erschreckender Selbstverständlichkeit berichten die Mütter von den Strapazen ihrer Töchter und geben – fast schon naiv – zu, ihre ganze Kindheit und Jugend für ein fernes Traumziel zu opfern²⁸³: „Der Ehrgeiz der Mütter hat sich mit dem Ehrgeiz der Nationen verbündet und geballt.“ Dies drückt sich auch in dem Umstand aus, daß es vor allem sie sind, die während der Gespräche mit Brodmann reden, während die Töchter, ein wenig verschüchtert und brav zuhören.

²⁸³ Nur indem Brodmann seine wahre Dokumentations-Absicht verschwieg, dürfte es ihm m. E. gelungen sein, die Mütter zu so offenen Geständnissen zu bringen.



Sogar gesundheitliche Spätschäden werden von den Eltern bewußt einkalkuliert: „Die Sportärzte sagen, daß die meisten Eiskinder schon mit vierzehn oder fünfzehn Jahren Bandscheibenschäden zeigen, die bei den vielen Sprüngen auf dem harten Eis fast unvermeidbar sind.“

Im Prolog sind die Träume der Mütter und ihrer Töchter visualisiert: Das damalige Traumpaar des Eiskunstlaufens, Marika Kilius und Hans-Jürgen Bäumler, sind bei den Dreharbeiten zu dem Film DAS GROSSE GLÜCK zu sehen. Ironisierend blendet Brodmann wiederholt eine Filmszene mit Marika Kilius ein, in der sie als Eisrevuestar auftritt. Nach jedem Interview mit den Mädchen und ihren Müttern wird diese Szene wiederholt und musikalisch mit einem Schlußakkord begleitet: Ausdruck bzw. Sinnbild für das Ziel der Wunschträume, die auf Stars wie Kilius und Bäumler projiziert werden.



Die Bilder von den ersten Trainingsstunden der zukünftigen Eiskunstlaufstars (drei- bis vierjährige Kinder) werden von einem bissigen Kommentar begleitet, der den Zuschauer auf die kritische Intention einstimmen soll: „Es bedarf nur der Geduld, bis man mit einigem Recht behaupten kann, die Sache habe den Kleinen Spaß gemacht.“ Entsprechend kann der Film unkommentierte Passagen für sich selbst sprechen lassen,

etwa ein Gespräch von Eltern, die ihre Kinder von der Tribüne aus beim Einlaufen für einen Wettbewerb beobachten. Die aufgenommenen O-Töne sprechen für sich selbst, wenn eine Mutter beispielsweise ihrer Tochter rät, nicht so rücksichtsvoll zu sein, weil das „keinen Erfolg“ bringe.

Auffällig ist die klare, übersichtliche Struktur des Films. Nach der Exposition folgen drei parallel konzipierte Sequenzen, in denen Brodmann jeweils eine Eiskunstläuferin (drei fünfzehnjährige Mädchen) vorstellt. Zunächst beobachtet die Kamera das harte Trainingspensum, während auf der Kommentarebene dem Zuschauer erste Informationen über die Protagonistinnen gegeben werden. Dann folgt ein Interview zusammen mit der Mutter, wobei Brodmann auch die private Umgebung der Mädchen zeigt, die meist aus sehr einfachen Verhältnissen stammen: „Sie sind isoliert von der Umwelt, fast wie kleine Prinzessinnen, auch wenn sie in proletarischen Verhältnissen leben“, doch „das Gemeinschaftserlebnis der Schule“ werde ihnen „größtenteils oder ganz vorenthalten.“ Unterbrochen werden diese Interviewpassagen durch Zwischenschnitte vom Training oder von Wettkämpfen. Brodmann stellt den Mädchen annähernd dieselben Fragen über den Beginn der Karriere, Schule, Verletzungen, Ziele und Träume. Die Antworten der Mädchen gleichen sich auffällig. Alle träumen sie von einer Karriere als Eisrevuestar. Entsprechend beendet Brodmann diese Sequenzen mit der Schlußszene aus dem Kilius-Film, eine ironische Pointe, die die eitlen Wunschprojektionen der Mütter aufdeckt. Lediglich nach dem dritten Interview zeigt der Film einen Ausschnitt aus einer Eisrevue, der von einem desillusionierenden Kommentar begleitet wird: „Das ist er, der große Traum, den alle träumen: Glamour auf dem Eis“. Doch „finanziell interessant“ seien „nur die Soloverträge“, für die man „wenigstens Europameisterin gewesen sein“ muß.

Die Kamera lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers während des dritten Gesprächs auf ein Bücherregal und zoomt etwas näher auf ein Buch zu, das Brodmanns Kritik äußerst subtil zuspitzt, denn ironischerweise lautet der Titel: »*Wo Tränen verboten sind*« – eine Überleitung zum letzten Drittel des Films, in dem sich der bis dahin noch gemäßigte kritische Ton Brodmanns wandelt:



In eindringlicher und erschütternder Weise zeigt der Film das Schicksal der siebenjährigen Manuela, die bis zur totalen Erschöpfung von der Mutter gedrillt wird und so „im Durchschnitt auf eine Fünfzigstundenwoche“ kommt. Der Kommentar wird offen sarkastisch:

„Der Sonntag wird geheiligt, wenn nicht gerade ein Schaulaufen ist, oder ein Nachwuchswettbewerb, oder eine Weltmeisterschaft mit Pauseneinlage: Manuela als Biedermeier-Persönchen und vielbeklatschte Zukunftshoffnung.“



Seine tiefe, persönliche Empörung wird überdeutlich, als das Mädchen vor Kälte und Erschöpfung weint, jedoch aufgrund der Anwesenheit des Fernseheteams tapfer – wenn auch gequält – in die Kamera lächelt. Aus reiner Eitelkeit der Mutter trägt Manuela im Gegensatz zu den anderen Kindern auch im Winter beim Training lediglich ein dünnes Eislausröckchen: „das reine Wohlgefallen, der ungetrübte Stolz der Mutter, niedlich um jeden Preis.“ Brodmanns sarkastischer Kommentar gipfelt in der Bemerkung: „Tierschutzvereine sind populäre Institutionen.“



Kommentarlos beobachtet die Kamera die Trainingsstunden der Mutter, die „mit Sachkenntnis und Strenge“, erbarmungslos Befehle erteilt, wobei der Blick auf ihre Reaktionen gerichtet ist, auf Ärger und Enttäuschung, wenn eine Figur nicht klappt. Als ironische Kommentierung fungieren hier Zwischenschnitte, die Manuela beim (etwas stockenden) Lesen aus einem Kinderbuch zeigen. Während der zusätzlichen, wö-

chentlichen Ballettstunde dokumentiert die Kamera die befremdliche Kälte der Mutter: Verbissen schaut sie ihrer völlig erschöpften Tochter zu, zeigt jedoch keinerlei fürsorgliche Reaktion, keine zärtliche oder liebevolle Geste, als Manuela sich müde zu ihr setzt. Die Kamera verharrt – einer schweigenden Anklage gleich – eine Weile auf diesem Bild.

Ende und dramaturgischer Höhepunkt des Films bilden die Europameisterschaften in Laibach, wobei im Mittelpunkt eigentlich die Kür von Gabriele Seyfert, der zukünftigen Europameisterin, stehen sollte. Doch es erwies sich als interessanter, die Reaktionen ihrer Mutter an der Bande zu beobachten. In langen Großaufnahmen verweilt die Kamera während des entscheidenden Laufs der Tochter auf dem Gesicht der sichtlich nervösen Mutter. Der Zuschauer sieht ihre Anspannung, ihre Aufregung, ihren verbissenen Ehrgeiz:

„Diese Mutter ist im Begriff, die erste Eismutter Europas zu werden. Sie hat jahrelang ohne entscheidenden Erfolg um Gold, Silber oder Bronze gerungen. Jetzt ist ihre Tochter dabei, den Traum zu erfüllen. [...] sie hat die Kleine mit ihrem Ehrgeiz geimpft und gedrillt und geschlaucht.“



Diese lange Einstellung mit der Mutter an der Bande ist eigentlich ein Zufallsprodukt, wie Michael Busse in der Dokumentation von Seiler²⁸⁴ erklärt. Er blieb bei einem weiten Schwenk durch die Eislaufhalle auf dem Gesicht von Jutta Müller hängen: ein „Glücksmoment“ wie er später sagt, denn hier waren die Reaktionen der Mutter während der Kür der Tochter interessanter als die Kür selbst: „Und dann Gabriele Seyfert, mit einer Mutter, die an der Bande gegen den Herzschlag kämpft.“ Der Zuschauer kann ihre Freude miterleben, als sich ihr Traum tatsächlich erfüllt: Die Tochter wird Europameisterin. Es folgt die Ehrung und wieder beobachtet die Kamera die Mutter, die ihrerseits die Tochter fotografiert und mit der Videokamera aufnimmt. Verständnislos lautet Brodmanns Fazit: „Mit unbeschreiblichen Mühen errungen ist dieser schmale Bereich, in dem sich ein Menschenleben zu erfüllen hat.“

IV.1.3.3 Fazit: Brodmanns kritischer Blick *hinter* die Kulissen

Die Stärke der *MISSWAHL* resultiert nicht zuletzt aus der Naivität der jungen Frauen gegenüber der Kamera, die es Brodmann erlaubt, seine satirischen Fähigkeiten bei der Montage dieser Selbstentbößungen zu entfalten. Seine Perfektion in der filmischen »Erzählung« zeigt sich vor allem im abgestimmten Zusammenspiel von Bild und Kommentar. Ausführlichere Kommentarpassagen, in denen er bildlich nicht darstellbare Informationen vermittelt, unterlegt er längeren, aktionsärmeren Einstellungen und schafft so die Voraussetzung für eine optimale Rezeption der Bild- und Textinhalte – ohne dabei zu langweilen. Stehen die Protagonisten im Mittelpunkt, verwendet er nur kurze, die Bilder betreffende Kommentierungen und bringt so visuelle und akustische Ebene in Einklang. Während der Endwahl enthält er sich weitestgehend des Kommentars. In der Parallelmontage Saal – Umkleideraum läßt er Bild und O-Ton für sich sprechen. Er beläßt damit den Zuschauer in der Illusion, sich ein eigenes Urteil bilden zu können. Doch die Interpretation des Gezeigten, die Bewertung der Misswahl als Farce wurde in der ersten Hälfte des Films durch den ironisch-kritischen Kommentar so geschickt vorbereitet, daß selbst die unkommentierten Passagen eigentlich nur noch in diesem Sinne gedeutet werden können. Am Ende des Films nimmt Brodmann schließlich selbst eine moralisch-kritische Bewertung des Rituals vor: Die Intention des Gezeigten ist somit eindeutig.

Neuartig war die außergewöhnlich lange Drehzeit, die nicht zuletzt aus dem Einsatz der »Living Camera« resultierte, denn nur das lange Beobachten mit der Kamera ermöglichte den Perspektivenwechsel:

„Gerade *DIE MISSWAHL*, das war ein Film im Verhältnis 1:20, hatte es bis dahin nicht gegeben. Da wurde also gemeckert und gemosert, das ist ganz klar. Aber als der Film dann einen Grimme-Preis bekam und bejubelt wurde in der Presse, da hat man irgendwo gesehen, die Quantität spielt offenbar für die Qualität doch eine Rolle.“²⁸⁵

Auch *DIE EISMÜTTER* funktioniert vor allem über die Ebene des sarkastischen Kommentars, wobei Brodmann dem Zuschauer auch hier eindeutig die Intention des Gezeigten vorgibt. Zwar gibt es auch Passagen, in denen er die Bilder oder O-Töne unkommentiert läßt, aber immer wieder setzt er sein ironisch-brechendes Sprechen ein, um seine eigene Position zu verdeutlichen. Im Gegensatz zu späteren Filmen überläßt er es

²⁸⁴ Gemeint ist die zweiteilige Dokumentation von Alexander J. Seiler über Roman Brodmann. Hier der erste Teil: *DER UNRUHESTIFTER*. 1995.

²⁸⁵ Brodmann in SANDER, Herwig: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 26.

nicht dem Zuschauer, sich eine eigene Meinung zu bilden. Die Kritik des Films ist eindeutig; ebenso die persönliche Betroffenheit Brodmanns, die gerade durch ihre Subjektivität, ihre überdeutliche Stellungnahme zum Nachdenken anregt. Die Bitterkeit des Films nimmt den Zuschauer gefangen; kaum jemand wird sich ihr entziehen können. Eisig wie der Titel und das Verhalten der Mütter ist auch der Ton des Films. Lediglich im Epilog bietet er dem Zuschauer einen Trost an: Jung und Alt tummeln sich mit offensichtlicher Freude auf dem Eis des Wiener Heumarkts und beweisen so, daß es auch das unbeschwerte, reine Vergnügen am Eislaufen gibt. Diese Schlußsequenz stimmt in ihrer kontrastierenden Wirkung ein wenig versöhnlich.

Eine Krise des satirischen Sprechens zeigt sich allerdings in Brodmanns wohl berühmtesten Dokumentarfilm, DER POLIZEISTAATSBESUCH (1967), der im folgenden analysiert werden soll. Angesichts der dramatischen Ereignisse verstummt der ironische Erzähler Brodmann und aus einer ursprünglich geplanten Provinzposse über einen Staatsbesuch wurde ein erschütterndes Zeitdokument.

IV.1.4 DER POLIZEISTAATSBESUCH (1967)²⁸⁶

IV.1.4.1 Das Konzept

Ziel des wohl berühmtesten Films der Stuttgarter Dokumentarabteilung war ein Beitrag

„mit einer satirischen Unterpolsterung: Was ist da eigentlich los, wenn auf Kosten der deutschen Steuerzahler ein paar Millionen aus dem Fenster geworfen werden, damit ein Mann aus dem Orient oder aus Schwarzafrika seine Selbstgefühle gestreichelt fühlt? Das war das Konzept.“²⁸⁷

Der ursprünglich als ironisch glossierende Beobachtung der Reise des Schahs von Persien durch die Bundesrepublik geplante Film, für den Brodmann seinen zweiten Adolf-Grimme-Preis erhielt, ist geprägt von dem Blick *hinter* die Kulissen des offiziellen Ereignisses, der „Gnade des offiziellen Bildes“²⁸⁸, um eine eigene respektlos-kritische Wahrnehmung zu konstituieren. Neben dem finanziellen Aspekt sollte die devote Unterwürfigkeit der Gastgeber beleuchtet werden, wobei Brodmann sich auf die Randerscheinungen des Ereignisses konzentrierte. Im Mittelpunkt sollten weniger die hohen Gäste stehen, als vielmehr „das Drum und Dran, um einen Katalog typischer Begleiterscheinungen dieser aufwendigen Zeremonie zu entwerfen“.²⁸⁹ Dabei entlarvte Brodmann die von Staat und Bevölkerung inszenierten realsatirischen Aspekte der fieberhaften Vorbereitungen und Verschönerungsarbeiten sowie die sich förmlich überschlagende Eilfertigkeit als nicht »schahspezifisch«, sondern als »Zeichen der Zeit«, als ein für jeden Staatsbesuch »typisches« Ritual. Eher zufällig fiel die Entscheidung auf den Besuch des Schahs, da dies einer der aufwendigsten in diesen Monaten war. Durch die überraschenden Protestaktionen der Studenten und die Straßenschlachten in Berlin, bei denen der Student Benno Ohnesorg erschossen wurde, erhielt der Film, aus dem ansonsten vermutlich eine »Provinzposse« geworden wäre, aktuell-politische Brisanz:

²⁸⁶ Der vollständige Titel lautet: DER POLIZEISTAATSBESUCH – BEOBACHTUNGEN UNTER DEUTSCHEN GASTGEBERN.

²⁸⁷ Brodmann in der Dokumentation von KLUGE/PRILL: *Das Beste an der ARD sind ihre Anfänge*. 1990.

²⁸⁸ Brodmann im Kommentar des Films.

²⁸⁹ Notiz Heinz Hubers an die Pressestelle vom 19.06.1967. SWR: HA 29/00017.

„Und dann kam genau diese Situation, die etwas ganz wichtiges ist für den Dokumentarfilmer meines Erachtens überhaupt. Daß man nämlich nicht ein Gefäß aufstellt und sagt, das will ich jetzt im Sinne meiner Vorgabenpläne füllen. [...] Aber das Entscheidende war eben, daß man nicht nur das Protokoll verfolgte [...]. An einem bestimmten Punkt gab es nur noch das Abtreten in eine vollkommen neue Richtung: von einem gewissen Punkt an war nichts mehr an diesem Staatsbesuch Folklore, sondern Politik.“²⁹⁰

Der Film rechnet in erster Linie mit dem Vorgehen der Polizei ab. Den ganzen Film hindurch tauchen optische und verbale Hinweise auf die allgegenwärtige Polizeipräsenz auf, wobei aus den sich anfangs passiv verhaltenden, für die Sicherheit des Gastes abgestellten Ordnungshütern im zweiten Teil äußerst aktiv agierende Polizisten werden, die die Studenten mit Gewalt zurechtweisen. Die ständig wiederkehrenden Aufnahmen und Kommentare zur Präsenz der Sicherheitskräfte machen die Polizei zur Protagonistin des Films, während dem persischen Gast nur eine kleine Nebenrolle zufällt.

Die neue Technik der leicht tragbaren Kameras mit hochempfindlichem Film und Richtmikrofonen ermöglichte eine neue Herangehensweise, eine Ästhetik, die bereits in der Misswahl dazu diente, möglichst nah und »authentisch« die Ereignisse zu verfolgen und spontan reagieren zu können. So sei ein „neuer dokumentarischer Gestus“ entstanden, „der nicht das Authentische inszeniert, die gestellten Posen einfängt“, sondern „diskret“ protokolliere:

„Die Schulterkamera, an der das Mikrophon befestigt war, dämpfte nicht nur die filmende Konkurrenz beim Schahbesuch, die mit klobigem Stativ, riesigen Scheinwerfern, und sperriger Tonangel operieren mußte, sie überraschte auch die Akteure, die sich unbeobachtet wähnten. [...] Die Kamera drang unauffällig zu den Zentren des Geschehens vor, überlistete die Protokollchefs.“²⁹¹

Ursprünglich sah der Drehplan²⁹² vor, mit zwei Teams²⁹³ zu drehen: Brodmann konzentrierte sich auf Rothenburg, wo er die fieberhaften Vorbereitungen der deutschen Gastgeber und Sicherheitskräfte dokumentieren wollte. Wagner sollte mit seinem Team die offizielle Seite des Staatsbesuchs protokollieren (u. a. Ankunft des Schahs, Besuch beim Bundespräsidenten, Abendempfang, Besuch des Kernforschungszentrums Jülich).²⁹⁴ Die nächsten Stationen – München, Berlin, Hamburg und Lübeck –, die von einem einzigen Team gedreht werden sollten, waren nur noch als Anhängsel vorgesehen. Bei sechs von zehn Drehtagen in Rothenburg plante Brodmann offensichtlich, seine Beobachtungen in dieser Stadt in den Mittelpunkt des Films zu rücken, so daß vermutlich eine Parallelhandlung zwischen den hektischen Vorbereitungen dort und

²⁹⁰ Brodmann in: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 30.

²⁹¹ PRÜMM, Karl: *Klassizität, die nicht einschüchtert*. In: epd/Kirche und Rundfunk, Nr. 22, 21.03.1990, S. 19. Prümm nimmt hier Bezug auf die Erinnerungen des Kameramannes Michael Busse, der in einem Artikel die „verblüffenden Wirkungen dieser neuen Technik“ beschrieb. Busse, Michael: *Die Gewalt hinter dem Operettencharme*. In: Süddeutsche Zeitung. 13.03.1990.

²⁹² Vgl. SWR: HA 29/00017.

²⁹³ Das erste Team bildeten Brodmann, sein Kameramann Franz Brandeis und Toningenieur Klaus Schumacher. Zum zweiten Team gehörten Rainer C. M. Wagner (Brodmanns Assistent), Kameramann Michael Busse, sein Assistent Heinz Rexer und Toningenieur Rainer Bosch.

²⁹⁴ Um das umfangreiche Besuchsprogramm zu bewältigen, mußte das zweite Team noch einmal auf zwei Drehorte verteilt werden. Das so entstandene dritte Team drehte mit einer stummen 16-mm-Kamera, d. h. ohne Tonaufnahme. Am fünften Tag des Schahbesuchs trafen sich alle in Rothenburg.

den verschiedenen Stationen des näherkommenden Staatsbesuchs entstanden wäre, wobei Ankunft und Aufenthalt des Schahs in Rothenburg den dramaturgischen Höhepunkt gebildet hätten; mit Bildern der letzten Besuchstage sollte der Film ausklingen. Doch mit den Studentenprotesten änderten sich die Pläne. Brodmann fuhr direkt nach Berlin, während Wagner die Aufnahmen in München und Lübeck übernahm:

„Und dann kam der Augenblick in Berlin. Es hatte schon [...] kleine Scharmützel gegeben [...], als der Schah in München war, aber in Berlin war es erkennbar: hier wird's heiß. Und dann war ganz schnell der Beschluß gefaßt: Das Protokoll interessiert mich nur noch ganz zweitrangig, jetzt muß der Film auf zwei Ebenen gestellt werden. Die eine Ebene ist der Staatsbesuch, und die andere Ebene ist der Protest dagegen.“²⁹⁵

Statt in die Oper ging das Team auf die Straße, um die Proteste gegen den Schah und das harte Vorgehen der Polizei zu drehen.²⁹⁶ Trauriger Höhepunkt war der tödliche Schuß auf den Studenten Benno Ohnesorg, der als O-Ton aufgenommen wurde. Der SDR widersprach vehement dem Eindruck eines Kritikers, hier sei mit dem Ton manipuliert worden:

„Der Toningenieur Rainer Bosch und der Kameramann Michael Busse waren während der Aufnahmen in Berlin unmittelbar hinter dem Polizeikordon und dem Wasserwerfer mit vorgegangen. Das Tonband lief etwa drei Minuten, bevor der Schuß fiel (der, wie wenige Augenblicke später erkennbar wurde, den Studenten Ohnesorg tödlich verletzt hatte) und lief danach auch noch zwei Minuten weiter. Toningenieur und Kameramann waren zu diesem Zeitpunkt 15 bis 20 Meter von dem Zwischenfall entfernt. Die Aufnahme am Ort des Geschehens und die Wiedergabe in der späteren Sendung enthielten den authentischen Schuß als echtes Tondokument in einer tatsächlichen Einheit von Zeit und Ort.“²⁹⁷

Die Zuspitzung der Konfrontation wird auch in der filmischen Argumentation vorbereitet, indem die Themen Polizei und Schutz des Gastes als »besonders gefährdete Person« sowie Sicherheitsvorkehrungen einen roten Faden bilden; schließlich wird der geplante Titel von DER STAATSBESUCH in DER POLIZEISTAATSBESUCH geändert:

„Der Prozeß der ironischen Bearbeitung beginnt bereits bei den Titeln, die bei Brodmann fast immer doppeldeutig sind und das virtuose Bedeutungsspiel schon ankündigen. Die brutale Direktheit des *Po-lizeistaatsbesuchs* ist dagegen eher untypisch. Brodmann erarbeitet sich diesen Titel, rechtfertigt seine provozierende Nomenklatur, indem er den ganzen Film hindurch Indizien sammelt.“²⁹⁸

Die Dramaturgie des Films folgt der »realen« Krisenstruktur der Ereignisse mit dem Tod Ohnesorgs als tragischem Höhepunkt.

²⁹⁵ Brodmann in: PRILL/KLUGE: *Das Beste an der ARD sind ihre Anfänge*. 1990.

²⁹⁶ Brodmann wies auch darauf hin, daß niemand Ausmaß und Eskalation dieser Proteste voraussehen konnte: „Daß es da zu bürgerkriegsähnlichen Situationen kommen würde, wußte natürlich noch keiner. Man wußte nur von einer gewissen politischen Spannung, die in diesen ganzen Ablauf eingebettet war.“ In: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1992, S. 102.

²⁹⁷ Und weiter heißt es: „Die Aufnahme diente übrigens inzwischen als Indiz für die Ermittlungen der Staatsanwaltschaft in Berlin, und zwar auf deren ausdrücklichen Wunsch.“ Ein Brief der SDR-Pressestelle an *epd – Kirche und Rundfunk* vom 03.08.1967. SWR: HA 29/00017.

²⁹⁸ PRÜMM: *Ironie als Signum der Autorenschaft*. 1996, S. 41.

Prolog:	
1.	Firma Apfelstedt und Hornung: Flaggenschmuck
Vorbereitungen in Rothenburg	
2.	Hotel Eisenhut“ Vorbereitungen der Polizei, Verschönerungen; Folkloregruppe; Üben der Eskorte
3.	Flughafen Köln-Wahn (27.05.1967): Ankunft des Schahs
Besuchsprogramm	
4.	Empfang im Schloß Brühl; Defilee
5.	Damenprogramm: Museumsbesuch in Köln; viele Sicherheitsbeamte
6.	Herrenprogramm: Autobahn: überall Polizisten Thyssen-Hütte in Duisburg Stau auf der Gegenfahrbahn
7.	Damenprogramm: SOS-Kinderdorf; auch hier kontrolliert die Polizei
Konfliktaufbau	
8.	Studentenprotest gegen den Schahbesuch in der Berliner Universität Zwischenschnitt: Staatsoper München; Kaiserpaar in der Loge; Applaus Applaus der Studenten: Dr. Heldmann erzählt »Polizeischwänke« Zwischenschnitt: Chefkonditor des Hilton-Hotels Erklärung der Studenten: Aufruf zum demokratischen Protest gegen Schahbesuch Zwischenschnitt: Chefkoch führt Hammel vor, zerlegt ihn Prof. Niromant klärt über persischen Unrechtsstaat auf; Applaus für Transparente
9.	Pressezentrum; Einsatzzentrale in Berlin Zwischenschnitt: Rathaus Schöneberg Einsatzzentrale der Polizei (am Morgen des 02. Juni)
Austragung des Konflikts: Zuspitzung bis zum tragischen Höhepunkt	
10.	Platz vor dem Schöneberger Rathaus: Polizei; Demonstranten Zwischenschnitt: Einsatzzentrale »Jubelperser« tauchen auf; Eskalation Zwischenschnitt: Schah ist beim Bundespräsidenten zum Tee geladen
11.	Gewalt der Polizei und Höhepunkt der Eskalation: Erschießung Ohnesorgs Zwischenschnitt: Schah in der Marienkirche in Lübeck: Orgelkonzert von Bach
12.	Rathaus Lübeck: letztes Defilee; Rede Schleswig-Holsteinischer Ministerpräsident Abflug der Gäste: Wiederholung der letzten Sätze der Rede
Epilog	
13.	Aufräumarbeiten

(Sequenzprotokoll)

IV.1.4.2 Rothenburg: Kritik an Provinzialismus und Devotismus

Der Film gliedert sich in zwei Teile, umrahmt von Prolog und Epilog. Die erste Hälfte des Polizeistaatsbesuchs ist – wie geplant – eine kritische, mit satirischen Zwischentönen ausgestattete Beobachtung der bundesweiten Vorbereitungen und immensen finanziellen Aufwendungen für den siebentägigen Schahbesuch vom 27. Mai bis 04. Juni 1967. Sie beschäftigt sich mit den Vorbereitungen und dem »normalen« Verlauf des Staatsbesuchs bis zum Besuch Farahs in einem Kinderdorf. Der zweite Teil verbindet dann die Ebene des Staatsbesuchs mit der des studentischen Protests und schildert die gewaltsamen Auseinandersetzungen in Berlin, die im Tod Ohnesorgs gipfeln.

Dabei verdeutlicht Brodmann bereits im Prolog seinen Standpunkt, indem er Kritik übt an den übertrieben wirkenden Renovierungs- und Dekorationsmaßnahmen:

„Die Firma Apfelstedt und Hornung empfiehlt sich für Flaggenschmuck und Dekorationen bei Anlässen aller Art, vom Staatsbegräbnis bis zum Staatsbesuch. Eingetübte Mannschaften sind flugs zur Stelle, wo es gilt, die Staatsraison in Kilometern bunter Tücher auszudrücken. Im kunstgedruckten Farbprospekt der 1848 gegründeten Firma heißt es: 'In einer Zeit der Blitzbesuche, der großen Empfänge für Persönlichkeiten aller Länder, müssen Dekorationen, Einrichtungen und Ausstattungen so kurzfristig und umfangreich erstellt werden wie nie zuvor.'“

Zentrale Elemente des Films werden hier vorweggenommen: In „Apfelstedt und Hornung“ klingt bereits der Provinzialismus an, der die Atmosphäre der ersten Szenen bestimmen wird; der Begriff „Staatsbegräbnis“ weckt Assoziationen zu „Staat(s)besuch“ sowie Tod (eine Anspielung auf Ohnesorgs tragisches Ende); und wie im Jahre „1848“ werden im zweiten Teil des Films Polizeimannschaften den demokratischen Protest niederschlagen.²⁹⁹

Im ersten Teil in Rothenburg konzentriert sich Brodmann dann v. a. auf drei erzählerische Aspekte: *Provinzialismus* (vgl. Musik, Trachten, mittelalterliche Stadt, Rothenburg als „Mekka der deutschen Romantik“), *Unterwürfigkeit* (Selbstdarstellungen vor der Kamera) und *Polizeiaufgebot* (Fortführung des Überoffers, „Kaisermanöver“). Alle drei Erzählaspekte kulminieren im Proben der Eskorte (in Sequenz zwei³⁰⁰). Hier zeigt sich im übertriebenen Aufwand der Polizei antizipierender Untertanengeist und Provinzialismus. Das provinzielle Kleinbürgertum Rothenburgs (im Gegensatz zu den politischen Unruhen in Berlin) wird auch durch die synchrone Verwendung von Musik unterstrichen: Während der Titelvorspann eingeblendet wird, spielen „mittelalterlich verkleidete Musikanten“ in rustikalem Interieur eine alte Volksweise. Ein romantisches Abendständchen des Männerchores leitet über zu den Proben eines Schäfertanzes. Zusammen mit Ansichten des nächtlich beleuchteten Rothenburgs und Bürgern, die aus ihren Fenstern schauen, vermitteln die Bilder vom Schäfertanz kleinstädtische Atmosphäre. Der ironisch-gebrochene Kommentar weist dabei auf die romantisch-kleinbürgerliche Provinzidylle hin:

²⁹⁹ Eine Anspielung auf die deutsche Märzrevolution 1848, die jedoch militärisch niedergeschlagen wurde.

³⁰⁰ Im folgenden wird die Abkürzung Seq. verwandt. Die Einteilung der Filme in Sequenzen stützt sich dabei auf die Definition der Sequenz als Handlungseinheit (innere Einheit) innerhalb eines erkennbaren Handlungszusammenhangs, wobei die Einheit von Zeit, Ort und Figuren nicht unbedingt ausschlaggebend ist. Vgl. hierzu auch: Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 1993, S. 139–158.

„Rothenburg ob der Tauber, das Mekka der deutschen Romantik erwartet den Kaiser aus dem Morgenland [...], der, sei's mit Soraya, sei's mit Farah, seit fünfzehn Jahren eine Lücke im deutschen Bürgersinn schließen hilft.“

Zu dieser ironischen Brechung trägt insbesondere die zweite »erzählerische« Ebene bei. Verschiedene Szenen belegen die Unterwürfigkeit der Menschen, in denen diese ihren Untertanengeist so deutlich vor der Kamera demonstrieren, daß es keiner weiteren Kommentierung bedarf (das Üben des Hofknicks, Aufsagen von Gedichten, übertriebene Renovierungsarbeiten, die gerade noch fertig werden etc.). Bei der Führung durch das Hotel, in dem der Schah nächtigen soll, eröffnet Brodmanns Kommentar ein „dialogisches Spiel mit der Bildlichkeit“:

„Die Direktorin, die den Kameramann durch die Räume geleitet, legt die Perspektiven fest, lenkt die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche, regt schicke Aufnahmen durch Spiegel und Portieren an. Gehorsam folgt die Kamera diesen Anweisungen und übernimmt den offiziellen Blick und das geschönte Bild. Hier bricht der Kommentar das Arrangement auf, die entlarvende Gegenrede, die nicht schneidend ins Wort fällt, sondern eher sanft einen Relativsatz anschließt, der die hochherrschaftliche Idylle unterläuft: 'Und wunderbar ist der Ausblick auf dem Balkon (...), den der Schah aus Sicherheitsgründen nicht betreten bedarf.'“³⁰¹

Neben diesen beiden Aspekten einer provinziell-devoten Welt stehen Polizeiaufgebot und Sicherheitsvorkehrungen als dritte Ebene einerseits in lächerlichem Widerspruch, andererseits erscheinen sie als Fortsetzung des Übereifers. Realsatirischer Höhepunkt bildet das Proben der Eskorte mit dem Mercedes des Stadtrats („für das wirklichkeitsnahe Training“), der es sich nicht nehmen läßt, selbst am Steuer zu sitzen. Der im Film wiederholt und später verfremdet benutzte Leitsatz für alle Polizeibeamten lautet, so der Kommentar: „Der Schah ist eine besonders *gefährdete* Person.“

IV.1.4.3 Satirische Gestaltung der Flughafen-Sequenz

Brodmanns ironischer Stil, der sich auf alle filmische Operationen (Bild, Schnitt, Montage, Ton) erstreckt, zeigt sich in all seinen Facetten in dieser zentralen Sequenz: Beim Empfang des Schahs auf dem Rollfeld des Flughafens Köln-Bonn handelt es sich um ein öffentliches Ritual, einen Staatsakt mit allen (obligatorischen) militärischen Ehren, die von Brodmann ironisch hinterfragt werden. Erstmals komprimiert er die ständige Präsenz der Polizei in einer komplexen Bild-Ton-Montage und weist den Zuschauer darauf hin, daß teilweise mehr Polizisten als Zivilisten den Schah erwarten, zumal die Gesamtzahl der eingesetzten Polizisten dreißigtausend betrage. Brodmann spricht in dieser Sequenz, die fast ausschließlich aus Bildern von Polizisten besteht, vom „Staatsbesuch der Superlative, wo immer von der Polizei die Rede ist.“ Auch die sorgfältige Montage dient der ironisch-kritischen Intention: So blendet der Film die Großaufnahme eines Hundekopfs mit Maulkorb ein, während der Kommentar von den zehntausend – im Vorfeld des Schahbesuchs – kontrollierten Personen spricht.

³⁰¹ PRÜMM: *Ironie als Signum der Autorenschaft*. 1996, S. 43.



Kamerafahrten an Polizeiformationen vorbei demonstrieren die Übermacht der Polizei, unterstrichen durch Einstellungsgrößen wie Nah- und Großeinstellungen oder Aufnahmen inmitten einer Gruppe von Polizisten, in denen den Beamten quasi auf den Leib gerückt wird. Die Sequenz wird eingerahmt durch Bilder von Reinigungs- und Aufräumarbeiten auf dem Rollfeld. Der erste Teil beschäftigt sich mit dem militärischen Zeremoniell bis zur Ankunft des Schahs, der zweite Teil mit der eigentlichen Begrüßungszeremonie. Der Staat entpuppt sich in der filmischen Argumentation als »Marionettentheater«, als eine Mischung aus Militär und Politik und wird ironisierend auf Gewehrläufe, Gleichtakt und Gehorsam reduziert:

„Dieser Filmabschnitt stellt innerhalb von zwei Minuten am eindringlichsten heraus, mit welcher Akribie Brodmann seine <Unterminierung des Hofstaates> montierte. Seine Intention, die Unterwürfigkeit der Gastgeber und den von ihnen betriebenen Rummel bloßzustellen, bringt er in dieser Sequenz durch gestalterische Präzision komprimiert zum Ausdruck. Brodmanns Montage entlarvt die dokumentierte Begrüßungszeremonie als Groteske, die die bundesdeutsche Politik-Prominenz der Lächerlichkeit preisgibt.“³⁰²

Der Vorspann knüpft auf Bild- und Kommentarebene an die Rothenburger Reinlichkeits- und Ordnungsakribie an: „Am Morgen dieses 27. Mai 1967 werden auf dem Flughafen Köln-Wahn die letzten Ölflecken beseitigt.“ Alles wird unter Kontrolle gebracht, selbst „der rote Teppich wird festgeklebt, damit er nicht fliegen kann.“ Der offizielle Blick wird gebrochen, stattdessen nach neuen enthüllenden Perspektiven gesucht:

„Brodmann plazierte die Kamera im Rücken des Ehrenbataillons und tilgt damit die letzte Spur des Glanzvollen und Theatralischen. Das Teleobjektiv erzeugt flache, konturenlose Bilder, in einem zackigen Rhythmus fügt Brodmann extrem fragmentierte Einstellungen aneinander: Hoheitszeichen, Gewehrspitzen, geballte Fäuste, ausgerichtete Mützenränder. [...] Als der Schah dann die Gangway herabschreitet, steigert Brodmann seine Inszenierung zu einer furiosen Groteske. Die Salutschüsse, eine passende makabre Kulisse zu diesem gespenstischen Schauspiel, synchronisiert Brodmann mit den Begrüßungsgesten und Huldigungsakten, jeder Handschlag ein Knall, jeder Hofknicks eine Detonation, immer dichter werden der Geschützdonner und Verbeugungen.“³⁰³



³⁰² MÜLLER, Jürgen.: *Zeichen der Zeit. Eine Fernseh-Dokumentationsreihe des Süddeutschen Rundfunks (1957–1973)*. Unveröffentlichte Magister-Hausarbeit Universität Tübingen 1991, S. 84.

³⁰³ PRÜMM: *Ironie als Signum der Autorenschaft*. 1996, S. 44.



Brodmanns Filigran-Montage ersetzt hier den Kommentar. Ohne erklärende Worte funktioniert die intendierte Kritik. So montiert er beispielsweise an die Aufnahme der Flugzeugfensterreihe eine »Reihe« von in Formation stehenden Soldaten, auf die eine »Reihe« von Motorhauben und dann wieder eine Soldatenformation im Vordergrund einer Totalen folgt. Diese »Reihen« respektive das in Reih- und Glied-Stehen visualisieren den Befehl „Stillgestanden“ des kommandierenden Offiziers und stehen symbolisch für das Stillstehen bzw. für den „Kniefall der deutschen Gastgeber vor dem Staatsbesuch.“³⁰⁴



³⁰⁴ MÜLLER, Jürgen.: *Zeichen der Zeit. Eine Fernseh-Dokumentationsreihe des Süddeutschen Rundfunks (1957–1973)*. 1991, S. 84 f.



Lediglich über die Bildebene komprimiert Brodmann seine Kritik an der pompösen Staatsbesuchpraxis, so beobachtet sein Teleobjektiv „den Offizier, der seine Kommandos brüllt“, so lange, bis „die Fratze des Schleifers unverhüllt hervortritt.“³⁰⁵ Durch diese kunstvolle und akribische Organisation von Bildern und Originaltönen vermittelt sich die Autorintention auch ohne Kommentierung mühelos.³⁰⁶



³⁰⁵ PRÜMM: *Klassizität, die nicht einschüchtert*. 1990, S. 19.

³⁰⁶ Vgl. u. a. auch die detaillierte Analyse dieser Sequenz von Andreas Rost.: *Denn es gibt tausend Wege zum Wirklich-Realen*. In: STEINMETZ/SPITRA (Hg.): *Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«*. 1989, S. 86–88. Allerdings erscheint seine Interpretation teilweise ein wenig übertrieben, wenn er zum Beispiel von „Fensterovalen, die Nullen merkwürdig ähneln“, spricht als Kommentar Brodmanns zur Ankunft der Staatsgäste. Ebenso übertrieben wirkt die Interpretation der Salutschüsse mit den Verbeugungen als intendierte Assoziation von „einen Knall haben“, „Knallkopf“ oder „Knallcharge.“

IV.1.4.4 Kritik an Unterwürfigkeit und übertriebener Polizeipräsenz

Die anschließenden Szenen des Empfangs auf Schloß Brühl dienen der Bloßstellung der Unterwürfigkeit, diesmal auf Seiten der Repräsentanten des Staates. Durch eine lange Einstellung des nicht endenwollenden Händeschüttelns und sich Verbeugens wird die Inhaltsleere dieser Prozedur offensichtlich: Die Kamera ist irritierend hautnah an Gäste und Gastgeber herangerückt, um die Mechanik des absurden Händeschüttelns, die Erschöpfung des erzwungenen Lächelns zu registrieren. Der Kommentar nimmt die Deutung der Bilder vorweg: „Nach einer Stunde Defilee sind die Gesichter von den Strapazen gezeichnet.“ Ironisch übt Brodmann Kritik an der Verteidigung der immensen Kosten durch das Bundespresseamt:

„Heute denkt in Bonn keiner ans Sparen. Das Bundespresseamt gibt aber zu bedenken, daß die Kosten dieses Staatsbesuchs sich durchaus sehen lassen dürfen, wenn man den moralischen Gewinn berücksichtigt, der darin besteht, daß die persische Presse zwei Wochen lang ausführliche Berichte über die Bundesrepublik brachte. Ein imposanter Hinweis. Er könnte noch mehr imponieren, wenn nicht fünfundachtzig Prozent der Einwohner Persiens des Lesens und Schreibens unkundig wären.“

Die zweite, dominantere Erzählebene thematisiert weiterhin die übertriebene Polizeipräsenz. Der Thyssen-Besuch des Schahs wird umrahmt von den Bildern der An- und Abreise auf einer gesperrten Autobahn, wobei in zehn der dreizehn Einstellungen Polizisten das Bild beherrschen, in den übrigen Einstellungen dagegen die verstopfte Gegenfahrbahn zu sehen ist. Im Kommentar heißt es dazu: „Der persische Gast erfährt ein monotones deutsches Landschaftsbild: Polizei, Polizei, Polizei.“ Daß „auch Kinder“ „gefährdeten Personen gefährlich werden“ könnten, zeigt Farahs Besuch eines Kinderdorfes: Hektische Polizisten drängen Fähnchen schwingende Kinder zurück und patrouillieren mit Hunden vor den Gebäuden, während drinnen vom Kinderchor ein Lied gesungen wird. Das stilistische Verfahren tritt deutlich zutage: In Form von Kontrastmontagen werden dem riesigen Polizeiaufgebot Bürger, Autofahrer, Musiker und Kinder gegenübergestellt. Brodmann steigert die Zahl der Bilder von Polizisten auf die Berliner Eskalation hin – ein dramaturgisches Mittel, denn die satirische Argumentation leitet über zur tatsächlichen Konfrontation, vor deren Schärfe und Konsequenzen die komisch-satirischen Mittel schließlich verstummen.

IV.1.4.5 Eskalation der Gewalt und dramaturgischer Höhepunkt

Den zweiten Teil des Films kennzeichnet ein stilistischer »Bruch«. Während Brodmann in der ersten Hälfte noch ironisch nach dem volkswirtschaftlichen Nutzen pompöser Staatsbesuche fragt und detailliert die öffentliche Verschwendung geißelt sowie den devoten Untertanengeist der Bürger aufdeckt, ändert sich die dokumentarische Perspektive mit den Protesten der Berliner Studenten: Plötzlich ergreift Brodmann Partei, verzichtet auf den ironischen Blick und die kritisch-analytische Distanz. Mit dem studentischen Widerstand gegen den Schahbesuch überrollen die Ereignisse das ursprüngliche Konzept einer glossierenden Betrachtung.

In einem kritisch-empörten, moralethischen Diskurs erfährt der Zuschauer von Justizwillkür und Unterdrückung oppositioneller Regungen im Land des hofierten Gastes, wobei Brodmann hier zunächst nur die Studenten selbst zu Wort kommen läßt und ihre Transparente zeigt. Dennoch offenbart sich seine unein-

geschränkte Solidarität mit dem »demokratischen Protest«³⁰⁷, seine Sympathie für die Studenten und seine Verurteilung des Polizeieinsatzes, der seiner Ansicht nach erst die Unruhen provozierte. Der Film stellt die Polizei als Täter, die Studenten als Opfer dar: „Es verstärkt sich der Eindruck, daß die Berliner Polizei ein Freund und Helfer der Studenten nicht sein mag.“

Die kritische Auseinandersetzung mit dem gewaltsamen Vorgehen der Berliner Polizei bestimmt auch die visuelle Gestaltung des Films. Auswahl und Montage der Aufnahmen vermitteln die von Brodmann in seinen Kommentaren unterstrichene, der Polizei zugeschriebene Mitschuld an den Ausschreitungen. Er montiert dabei fast ausschließlich Bilder, in denen die Polizei die Demonstranten provoziert oder aggressiv gegen sie vorgeht. Um die Gewalt der Beamten zu betonen, zeigt der Film zum Beispiel einen Tritt in den Hintern eines Studenten gleich zweimal – in der Wiederholung sogar in Zeitlupe.

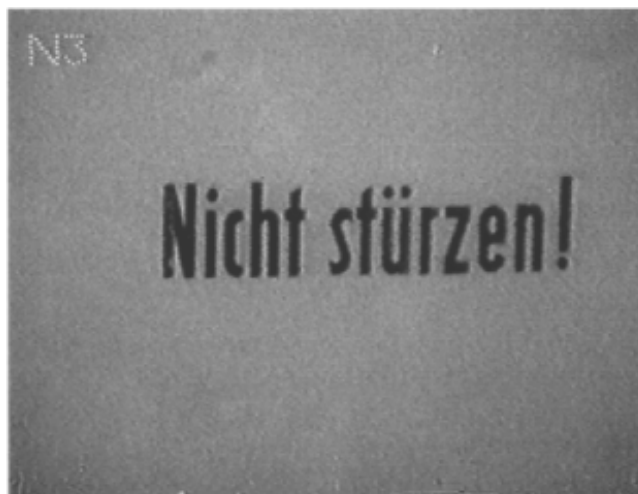


Liefern die Bilder keine eindeutig seine Intention unterstützende Aussage, hilft Brodmann bisweilen im Kommentar nach. Als eine ältere Dame mit scheinbar sorgenvoller Miene die vor dem Schöneberger Rathaus wartende Menge verläßt, unterstellt der Autor ihr ein intuitives Verhalten, indem er ihr Fortgehen mit dem Satz kommentiert: „Eine geht – sie hat eine richtige Ahnung.“ Er spielt damit auf die bevorstehenden Ausschreitungen an, deren Ausmaß niemand vorhersehen konnte.

Vier Szenen von jeder Seite (Polizei – Studenten) werden jeweils im Wechsel gezeigt, wobei die Länge der Studenten-Szenen zunimmt. Aber nicht nur metrisch, auch inhaltlich findet eine Akzentverschiebung zugunsten der studentischen Seite statt: Zunächst verkaufen die Studenten Schah-Masken, dann erzählt ein Professor „Polizeischwänke“, schließlich verliest eine Studentin eine Erklärung, die zu demokratischem Protest aufruft, und ein iranischer Professor klärt über den persischen Unrechtsstaat auf. Auf der anderen Seite wird dem Kaiserpaar in der Oper gehuldigt und in der Hotelküche warten eine Torte und ein Hammel auf ihre Verspeisung. Schließlich zeigt Brodmann das Pressezentrum in Berlin und die Einsatzzentrale der Polizei. Mit der inhaltlichen Gewichtung wird auch eine Charakterisierung der Kontrahenten vorgenommen: auf der einen Seite Menschen mit einem ernsthaften moralischen Anliegen, auf der anderen Seite

³⁰⁷ Vgl. PRÜMM: *Klassizität, die nicht einschüchtert*. 1990, S. 20.

eine Opernwelt, hinter deren Maskenhaftigkeit sich Verhaftung, Folter und Mord verbergen. Die Frage, die im ersten Teil unbeantwortet bleibt (warum ist der Schah eine besonders *gefährdete* Person?), findet jetzt ihre Aufklärung. Der Schah scheint eine besonders *gefährliche* Person zu sein angesichts der Tatsache, daß er als Regent eines Unrechtsstaates für Mord und Folter von Regimegegnern verantwortlich ist. Diese moralischen Gegensätze kulminieren in der (handgreiflichen) Konfrontation, wobei die Kontrastmontagen spannungssteigernd wirken. Der Kommentar verknüpft diese antithetischen Sequenzen mit zeitlichen Bestimmungen wie „Am Abend des gleichen Tages“, „Zur gleichen Zeit“, „Auf der anderen Seite“ oder durch Kommentarüberlappungen: „Die Studenten proben die demokratischen Mittel des Protests [...] und im Rathaus Schöneberg wird ein Pressezentrum eingerichtet“. Die Ironie funktioniert hier über Montage und Kommentar, über eine die Gegensätze exponierende Gestaltung von Bild- und Ton-Ebene. Die aufgenommenen Transparente der Studentenproteste: „Nieder mit dem Schah-Regime“, werden mit Bildern von Kisten im Pressezentrum montiert, deren Aufschrift lautet: „Nicht stürzen!“ Der Schriftzug wird so ironisch zur Bitte der schahfreundlichen Kreise. Darüber hinaus werden die Szenen durch Analogiemontagen verbunden: Auf eine Großaufnahme Farahs folgt die Großaufnahme einer Farah-Maske, der Applaus für den Schah in der Oper wird überblendet vom Beifall im Berliner Audimax.



Die Anordnung der Szenen wird zunehmend sarkastischer. So werden die Bilder vom Zerteilen des Hammels mit Redeausschnitten zur Folter- und Erschießungspraxis des Schahs montiert: Hier weitet sich die generelle Kritik an Staatsbesuchen nicht nur zur speziellen Kritik am Staatsgast Schah aus, sondern tödlich ernste Sachverhalte werden in einen unappetitlichen, makaber anmutenden Zusammenhang gebracht, bei dem den Zuschauern das Lachen vergehen dürfte. Auch auf verbaler Ebene spiegelt sich die zeitliche Zuspitzung und Gegnerschaft. So wird der Kommentar bei der gewalttätigen Eskalation zu einer Art Kriegsberichterstattung, indem Brodmann³⁰⁸ eine militärisch-kämpferische Terminologie verwendet, um zum Beispiel die verschiedenen Etappen der Auseinandersetzung zu benennen („Am Morgen“, „gegen elf“, „erste Attacken“, „Angriff“, „Kraftprobe“, „Generalangriff“). Andeutungen der tragischen Wendung erhöhen die Spannung („Noch ... alles fest im Griff“, „Eine geht, sie hat eine richtige Ahnung“, „keiner mehr da, um das Folgende zu verhindern“). Die Spannungsführung zielt auf die Ermordung Ohnesorgs als makaber-traurigem Höhepunkt. Die Bilder werden hektisch, die Fronten unübersichtlich. Der Film zeigt „Prügelperser“ und angreifende Polizisten, deren (ungeheuerliche und unfassbare) Brutalität in Zeitlupenwiederholung veranschaulicht wird, während sich die Studenten in der Defensive befinden, weggeschleift und weggestoßen werden. Der Kommentar verstärkt die Einteilung in Täter und Opfer. Der aktive Part wird ausschließlich den „Jubelpersern“ und der sie schützenden Polizei zugesprochen. Durch die Bildkollisionen werden sarkastische Effekte erzeugt, die die zuvor ironischen Elemente verdrängen. Der Kommentar wird deutlich schärfer, wenn er die „Leberwursttaktik“ des Polizeipräsidenten („in die Mitte hineinstecken und nach beiden Seiten herausdrücken“) zu Bildern schlagender Polizisten zitiert, während der Schah zur gleichen Zeit beim Bundespräsidenten zum Tee geladen ist, oder Benno Ohnesorg auf der Straße verblutet und der Schah (Zwischenschnitt) ergriffen der Bach-Musik im Lübecker Dom lauscht. Spätestens nach dem Schuß auf Benno Ohnesorg wird der Kommentar offen sarkastisch: „Die uniformierten Kommandos sammeln sich und schwärmen zu neuen Erfolgen aus.“



³⁰⁸ Brodmann sprach den Kommentar des Films allerdings nicht selbst. Die eisige, schneidende Stimme von Alwin Michael Rueffer unterstreicht den »militanten« Sprachgestus.



Im Epilog schließlich verdichtet sich eine Argumentationsebene, die den ganzen Film unterschwellig präsent war: Der Staatsbesuch komme, so Prümm, „einer Kumpanei zweier Polizeistaaten“ gleich. „Scheinbar gibt es in unserer Gesellschaft immer noch ein wirksames Erbe des Faschismus.“³⁰⁹ Diese Intention (Faschismus beim Gast und beim Gastgeber) wird schon zu Beginn des Films angedeutet: Der Schah ist der prominenteste Gast der Hotelbesitzerin, „seit sie für den Führer einen Apfel schälen durfte.“ Immer wieder lassen sich assoziative Elemente finden, die eine solche Deutung nahelegen: So z. B. die Präsenz der – durch ihre nationalsozialistische Vergangenheit fragwürdigen – Personen Lübke und Kiesinger³¹⁰ bei einem militärischen Zeremoniell; die Überpräsenz der Polizei; der unwirsche Umgang mit der Presse auf Schloß Brühl, wo nur „die Gnade des offiziellen Bildes“ gewährt wird; die Hinweise auf die Erschießungs- und Folterpraxis im Iran; der Originalton des Polizeibeamten, der sich im Einsatzzentrum nach der „Bereitschaft SS-Reserve“ erkundigt; die Bilder prügelnder Polizisten³¹¹; oder wenn Brodmanns Kommentar „die verschleiernde SS-Terminologie anwendend, von ‘Sonderbehandlung’ und vorgeschobener ‘Notwehr’“ spricht:

„Von da an wird der Film, der vorher auf das Detail und das Aperçu gesetzt hatte, zu einer Anklageschrift, zu einer ‘chronique scandaleuse’ eines Polizeieinsatzes.[...] Brodmanns Kommentar gibt nun seine Zurückhaltung auf, spricht sarkastisch, die verschleiernde SS-Terminologie anwendend, von ‘Sonderbehandlung’ und vorgeschobener ‘Notwehr’. Die Bilder zeigen, daß hier eine beinahe bürgerkriegsähnliche Konfrontation aufbrach. Auf der einen Seite die in ihrem Protest isolierten Studenten, auf der anderen Seite die Politiker, die Polizei, die jubelnden Passanten und auch die Arbeiter.“³¹²

Das zweimalige Zitat aus der Abschiedsrede des Schleswig-Holsteinischen Ministerpräsidenten Lemke, in

³⁰⁹ PRÜMM: *Klassizität, die nicht einschüchtert*. 1990, S. 20.

³¹⁰ Das Nachspiel der berühmten »Kiesinger-Ohrfeige« vom 08. November 1968 wirft ein Licht auf das politische Klima dieser Jahre: Beate Klarsfelds wurde noch am selben Tag zu einem Jahr Gefängnis ohne Bewährung verurteilt. Wenige Jahre zuvor waren im Auschwitz-Prozeß z.T. wesentlich mildere Urteile gefällt worden. Vgl. GLASER, Hermann: *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung. 1968–1989*. 1990, S. 27.

³¹¹ Walter Jens meinte zu diesen Bildern, es sehe doch „anders aus, wenn gutmütige Schauspieler SS-Männer spielen“, als „wenn Professionals sich zu Greifkommandos formieren.“ In: Ders.: *Ein Meisterstück*. In: *Fernsehen, Themen und Tabus*, Momos 1963–1973. 1973, S. 67.

³¹² PRÜMM: *Klassizität, die nicht einschüchtert*. 1990, S. 20.

der dieser „auf die verwandten Züge“ Persiens und der Bundesrepublik hinweist, verdeutlicht, daß Brodmann ganz bewußt auf Gemeinsamkeiten beider Staaten anspielt: „Beeindruckt von dieser überraschenden Parallele verläßt der persische Herrscher die gastliche Bundesrepublik.“

IV.1.4.6 Fazit: Krise des »satirischen Sprechens«

Bereits 1961 drehte Brodmann einen Film zu diesem Thema: DER STAATSBESUCH war Teil der unter dem Titel DAS LEBEN IST EIN FEST zusammengestellten Beiträge des FREITAGSMAGAZINS, die 1961 den Prix Italia erhielten. Thema des viereinhalbminütigen Magazinbeitrags ist ein Besuch des monegasischen Fürstenpaares in der Schweiz. Auch hier lenkt Brodmann die Aufmerksamkeit auf die Randerscheinungen des Ereignisses: Warten, aufwendige Vorbereitungen, Reaktionen der Zuschauer, Bediensteten und Diplomaten. Die offizielle Seite des Staatsbesuchs nimmt nur einen marginalen Stellenwert ein. Beim Vergleich beider Filme läßt sich erkennen, wie sich die satirische Schreibweise Brodmanns, auch aufgrund veränderter technischer und gesellschaftlicher Bedingungen wandelt und inhaltlich an ihre Grenzen stößt. Bestimmendes satirisches Mittel des Magazinbeitrags ist eine deutliche, zuweilen vordergründige Komik mittels einer thematisch reduzierten Darstellung, dem Spiel mit der Erwartungshaltung. Entsprechend herrscht eine auf witzige Effekte angelegte Kommentierung mit Hilfe musikalischer Untermalung vor, die eine komische Grundstimmung erzeugt, und damit von vornherein scharfe satirische Töne ausschließt. Die Eindeutigkeit der verwendeten Gestaltungsmittel führt zur Distanz vom Gezeigten, da es als komisch belächelt wird.

Bei aller persönlichen Entrüstung bewahrte Brodmann auch im POLIZEISTAATSBESUCH eine große ästhetische Souveränität. Präzise ausformulierter Kommentar und O-Ton wechseln sich genau kalkuliert ab; sie geben dem Film einen beinahe musikalischen Rhythmus. Im ersten Teil dominiert noch die satirische »Sprechweise«, durch die Untertanengeist und Provinzialismus der Bürger sowie Devotion und höfischer Rummel der Staatsrepräsentanten dem *Verlachen* preisgegeben werden. Auf einer zweiten Ebene führt sie den Polizeieinsatz als extremste Form der Staatsraison ad absurdum: Was erst noch lächerlich und harmlos erscheint, nimmt dabei zunehmend gespenstische Züge an, wirkt schließlich übertrieben-hysterisch. Noch besitzt die satirische Kritik ein gewisses Verallgemeinerungspotential, indem sie sich auf *einen* Staatsbesuch bezieht, der als »Zeichen der Zeit« für viele stehen könnte.

Die Beantwortung der Frage nach der Gefährdung des Schahs (im zweiten Teil) bedeutet für die zuvor nur Demaskierten (devote Bürger und Beamte) den totalen Gesichtsverlust: Hofiert und beschützt wird der Regent eines faschistischen Regimes, der für Mord und Folter verantwortlich ist. In dem Maße, wie diese Erkenntnis in den Film eingebracht wird, nimmt die satirische Gestaltung ab. Sie weicht sozusagen dem »blutigen Ernst«.

Daß Brodmann die Polizei zur Protagonistin des Films macht und ihre Mitschuld an den gewaltigen Ausschreitungen optisch und verbal hervorhob, provozierte die unterschiedlichsten Zuschauerreaktionen von großer Zustimmung bis zu völliger Ablehnung.³¹³ Sein Blick hinter die Kulissen lieferte inoffizielle Informationen und schuf damit eine Gegenöffentlichkeit, wie sie gerade seit Ende der sechziger Jahre – vor

³¹³ „Von schärfster Ablehnung bis zum wärmsten Lob“ lautet die Überschrift eines zweiseitigen SDR-Schreibens, das die Zuschauerresonanz auf den POLIZEISTAATSBESUCH zusammenfaßt. Der SDR hatte beinahe zweihundert Zuschriften erhalten, obwohl schon am Abend der Erstausstrahlung mehrere Mitarbeiter zur Annahme von Telefonaten eingesetzt wurden. Die ablehnenden Zuschauerzuschriften kennzeichnet zum Teil ein überaus radikaler Tonfall: „Goebbels war noch ein bißchen besser – aber Sie

allem im Umfeld der Studentenbewegung und unabhängig von den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten – gefordert wurde. Allerdings war für viele »freie« Filmemacher (im Umkreis der »Außerparlamentarischen Opposition«) der POLIZEISTAATSBESUCH noch zu moderat, da Brodmann verfassungskonform keine grundsätzliche Kritik am politischen System der Bundesrepublik übte.³¹⁴

Der zweite Teil des Films ist bestimmt von den aktuellen, dramatisch sich zuspitzenden Ereignissen, eingebaut in eine perfekte Spannungsdramaturgie: Gut und Böse, »Norm« und »Normwidriges« laufen unausweichlich aufeinander zu. Es kommt zur Eskalation der Gewalt und schließlich zum tragischen Höhepunkt: Mit dem Tod von Benno Ohnesorg verliert nicht nur die „Republik ihre Unschuld“, es ist eine „Zeitenwende“³¹⁵, an der sich die ZEICHEN DER ZEIT ändern. So verläuft auch eine Schnittstelle des dokumentarischen Stils mitten durch diesen Film. Das Schockerlebnis³¹⁶ schlägt Brodmann die satirische Sprache.³¹⁷ Sein offener Sarkasmus erscheint gestalterisch nahezu perfekt, doch läßt er in seiner Radikalität die persönliche Betroffenheit des Autors durch seinen veränderten, bitteren Tonfall überdeutlich spüren:

„Ein Jahrzehnt später hätte Brodmann so nicht mehr gesprochen, und erst recht wäre diese totale Inbesitznahme des Bildes, das spekulative Nach- und Auszählen nicht mehr möglich. Dies würde als unangemessen und als altertümlich erscheinen.“³¹⁸

DER POLIZEISTAATSBESUCH bildet auch auf filmsprachlicher Ebene eine Zäsur, denn in Brodmanns späteren Filmen dominiert nicht mehr der ironische Erzähler den »dokumentarischen Text«. Den dokumentarästhetischen und programmpolitischen Konventionen folgend entsagt er in der Folgezeit der »radikalen Durchdringung« seiner Sujets. Stattdessen delegiert er zunehmend die Rede an seine Protagonisten, räumt dem O-Ton mehr Platz ein und „verzichtet auf den ironisierenden Dialog mit seinem Material“:

„Eine Reserve und eine Resignation des Autors sind nicht zu übersehen, die Beobachtung hat an Frische und Aggressivität eingebüßt. Seine Filme sind nicht mehr jene perfekt organisierten, dichtgefügt, musikalisch-rhythmischen Gebilde von einst. Doch bisweilen blitzt die alte Virtuosität auf [...].“³¹⁹

können es schon ganz gut, Herr Brodmann!“, heißt es zum Beispiel in einem Schreiben. Vom „Goebbels-Stil“ ist auch in anderen Schreiben die Rede, wo etwa der Intendant als „diktatorischer Meinungsmacher“ bezeichnet wird. SDR-Angaben zufolge fiel jedoch der größere Teil der Zuschriften positiv, teilweise überschwänglich aus: „Die mit Abstand beste Fernsehsendung, die wir je gesehen haben!“ Wie *infratest* ermittelte, hielten, – um die beiden Extrempositionen zu nennen –, 22% der Fernsehzuschauer den POLIZEISTAATSBESUCH für „ausgezeichnet“, 5% für „sehr schlecht“. Der SDR widerlegte in seinen Antwortschreiben auf negativ ausgefallene Zuschriften den Vorwurf der einseitigen Betrachtung damit, daß die offizielle Berichterstattung des Fernsehens nur positive Aspekte des Schahbesuchs und keine Bilder von den Unruhen gezeigt hätte. SWR: HA 29/00017

³¹⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.1.2 sowie IV.1.7.2 der Arbeit.

³¹⁵ Brodmann in seiner Anmoderation zur Wiederholung des Polizeistaatsbesuchs 1989.

³¹⁶ BOLESCH, Cornelia: *Die Methode der versteckten Wut*. 1990, S. 194.

³¹⁷ Seine Cutterin, Dorrit Dörr – es war ihr erster gemeinsamer Film – beschrieb die starke Wirkung der Ereignisse in Berlin auf Brodmann folgendermaßen: „Was ihn wahnsinnig erschüttert hat, war der Tod von Benno Ohnesorg. Und das hat ihn auch über den Film hinaus noch ziemlich lange beschäftigt. [...] Wir mußten das Tonband abliefern an die Polizei und das führte später auch dazu, daß dieser Film von sämtlichen Landespolizeidienststellen angefordert wurde zu Schulungszwecken. Immer wieder sind die Erinnerungen hochgekommen, weil der Film so oft und an verschiedensten Orten gezeigt wurde, aus den verschiedensten Gründen, nicht nur auf Festivals.“ In: ALTHOFF: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann – Werkübersicht und Analyse des satirischen Stils*. 1993, S. G-2f.

³¹⁸ PRÜMM: *Ironie als Signum der Autorenschaft*. 1996, S. 47.

³¹⁹ Ebd.

IV.1.5 Themen und Ästhetik der späten ZEICHEN DER ZEIT

Sowohl mit der Misswahl als auch mit dem POLIZEISTAATSBESUCH begründete Brodmann in filmischer wie satirischer Hinsicht seinen Ruf als Dokumentarfilmer. Beide Filme stellen Höhepunkte innerhalb der Reihe ZEICHEN DER ZEIT dar, weshalb die dann folgenden Beiträge in ästhetischer, thematischer und dramaturgischer Hinsicht entsprechend weniger exponiert erscheinen. Die augenfälligsten stilistischen Veränderungen bestehen in den An- und Zwischenmoderationen, die ab 1970 in die Filme eingefügt wurden. Es handelte sich dabei um eine redaktionelle Vorgabe, die Dieter Ertel folgendermaßen begründete:

„Der Zuschauer sollte sehen, daß nicht die anonyme Institution Rundfunk zu ihm spricht, sondern journalistische Individuen. Doch hing meine Empfehlung mit der gesicherten Erkenntnis zusammen, daß Fernsehen nach Personalisierung verlangt.“³²⁰

Brodmann selbst kam dieser Vorgabe nur ungern nach³²¹, da die Geschlossenheit des dramaturgischen Aufbaus seiner Filme entsprechend gestört wurde.

In den Jahren 1968/69 blieben Brodmanns Filme noch im Rahmen der für die Reihe ZEICHEN DER ZEIT typischen Themenpalette. So prangert er in VORSICHT! TIERFREUNDE! (1968) die Auswüchse übertriebener Tierliebe an, die dann zur Tierquälerei werden kann, wenn Menschen ihre eigenen Bedürfnisse und Gefühle auf die Kreatur übertragen. RHAPSODIE IN GIPS (1968) problematisiert einerseits den Massenskitourismus in den Alpen, andererseits die hohe Unfallgefahr beim Skifahren und den gedankenlosen Umgang der Freizeitsportler mit ihrer Gesundheit, der nicht selten zu schwersten Verletzungen führt. Es folgten dann zwei kulturkritische Beiträge über ein Sängerfest (HORCH, WAS KOMMT VON DRAUSSEN REIN?, 1968) und über den Rummel der Salzburger Festspiele (VON JEDERMANN BIS KARAJAN, 1969), die sich von einer avantgardistischen Kulturveranstaltung zu einer Veranstaltung der High Society mit überhöhten Eintrittspreisen wandelten. Im Vordergrund des Films steht deshalb der kritisch-ironische Blick auf den gesellschaftlichen Pomp. Von diesen Sujets weichen zwei Filme ab: zum einen Brodmanns Dokumentation über die Olympischen Spiele in Mexiko (OLYMPIA UM JEDEN PREIS, 1968), sein erster Farbfilm, der heterogen und thematisch überladen wirkt, da er nicht nur auf die Sportveranstaltungen, sondern auch auf die sozialen Probleme des Landes und das Massaker an den Studenten vor Beginn der Spiele eingeht; zum anderen sein Film über eine Aktionärsversammlung (WER HAT ANGST VORM BÖSEN WOLFSBURG, 1969), bei der über die Fusion von NSU und VW verhandelt wird, und der sich mit den rhetorischen Strategien der Kontrahenten beschäftigt.

Wie weitreichend und variationsreich die Themenpalette der ZEICHEN DER ZEIT-Beiträge ist, zeigen auch die frühen siebziger Jahre. Einen für das damalige Fernsehen provokanten Film drehte Brodmann mit DER GROSSE GRENZVERKEHR (1970) über eine organisierte Gruppenreise zu einer Sexmesse in Kopenhagen.

³²⁰ ERTEL, Dieter: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. 1992, S. 54.

³²¹ So jedenfalls beurteilte dies seine Cutterin Dorrit Dörr, die in einem Gespräch mit Burghard Althoff sagte: „So hat man im Dokumentarfilm versucht, eine fernsehtypische Form zu finden, und diese Personalisierung war dann ein Aspekt davon. Er [Brodmann; F.B.] hat es aber nie gern gemacht, das weiß ich genau, das war ihm immer ganz schrecklich, wenn er Moderationen machen mußte. Später, als er die Laterna Teutonica gemacht hat, da war es dann anders. Da hat er es auch gern gemacht, um über gewisse Dinge, wo man keine Bilder hatte, Brücken zu schlagen – das ging dann besser mit der Moderation.“ In: ALTHOFF, Burghard: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann – Werkübersicht und Analyse seines satirischen Stils*. 1993, S. G-4.

Auf die sehr freizügigen Aufnahmen werden die Zuschauer durch eine umfangreiche Anmoderation Brodmanns vorbereitet: „Es ist unmöglich, eine Zeiterscheinung kritisch zu beleuchten, ohne sie zumindest in ihren wesentlichen Umrissen erkennbar zu machen.“ Ebenfalls 1970 entstand *DIE HERAUSFORDERUNG*, ein Film über den Weltmeisterschafts-Boxkampf zwischen Europameister Gerhard Piaskowy (Deutschland) und Weltmeister Freddie Little (USA) im Berliner Sportpalast. Der Film thematisiert vor allem die Vorbereitungen der beiden Boxer, das Interesse der Medien am Kampf und die gesundheitlichen Risiken des Boxsports. Brodmann zeigt auch das private, bescheidene Umfeld des deutschen Boxers. Ein Interview mit Piaskowy, seiner Frau und seinem kleinen Sohn verdeutlicht, daß sie allein und nicht die großen Veranstalter, die gewinnbringend Wettkämpfe veranstalten, das gesundheitliche Risiko zu tragen haben.

Brodman's gesellschaftskritischer Blick verschärft sich in den folgenden Beiträgen: *DAS KREUZ VON OBERAMMERGAU* (1970) beschäftigt sich mit unterschwelligem Antisemitismus bei den Passionsfestspielen, die für Oberammergau zu einem Wirtschaftsunternehmen mit Millionenumsatz geworden sind. Das Stück wird nach wie vor in einer Kitschversion mit antisemitischen Äußerungen aufgeführt, um die Kosten für eine zeitgemäße Neuinszenierung zu sparen. Um sektiererische Kämpfe studentischer Parteien geht es in *HEIDELBERG VERLOREN* (1970), ein beobachtender Film, der in seiner Tendenz die 68er-Ära bereits als Legende bewertet. Auch *DAS POP-GRUSICAL* (1970) übt Kritik an linken Utopien. Das Popfestival »Love and Peace« auf der Ostseeinsel Fehmarn sollte das deutsche Gegenstück zu Woodstock werden, doch durch mangelnde Organisation und randalierende Rocker kommt es zu gewalttätigen Ausschreitungen. Fast ohne Kommentar beobachtet die Kamera – meist schwarzweiß – die chaotischen Vorgänge, die die Intention des Festivals realistisch unterlaufen, denn von »Love and Peace« als angestrebtem Ziel ist angesichts der Ausschreitungen kaum mehr etwas zu spüren. Es bleiben lediglich illusionäre Wunschbilder. Ein umweltpolitisches Thema greift *MORD AM BODENSEE* (1971) auf: Lange bevor Umweltschutz zu einem häufigen und zentralen Thema in der Gesellschaft und im Fernsehen wurde, richtet Brodmann den Blick auf die Verschmutzung des Bodensees durch Überdüngung und Einlassungen ungeklärter Abwässer. Der Film benennt die Verursacher-Firmen und stellt sie zur Rede.

Schweizkritische und politisch äußerst brisante Themen behandeln die beiden Filme *ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN* (1971) sowie *SCHLUPFWINKEL SCHWEIZ* (1972). Im Erstgenannten prangert Brodmann die Waffenexportgeschäfte der Schweiz an. Der Film zeigt die ethisch-moralischen Schwierigkeiten eines neutralen Kleinstaates auf, der einerseits die Wiege der »Humanitas« beansprucht (Rotes Kreuz, Genfer Konvention), andererseits aber Waffenexporte – auch in Krisengebiete – tätigt. In *SCHLUPFWINKEL SCHWEIZ* kritisiert Brodmann die Schweiz als Steuerfluchtland, die Existenz von sogenannten Briefkastenfirmen und die damit verbundene Wirtschaftskriminalität, die aufgrund des Bankgeheimnisses nicht aufgedeckt wird. Diese wirtschafts- und finanzpolitischen Themen behandeln auch zwei weitere Filme. So dokumentiert *DER SCHWABENSTREIK* (1971) die (damals aktuellen) Tarifaueinandersetzungen in der Metallindustrie und *MANHATTAN AN DER OSTSEE* (1972) setzt sich mit Bauspekulationen im Zonengebiet auseinander. Dagegen problematisiert *ZU ALT BEFUNDEN* (1973) in Gesprächen mit älteren Arbeitnehmern und Arbeitslosen deren Schicksal. Dieser Film ist Brodmanns erster reiner Gesprächsfilm im Gestus eines »anwaltschaftlichen Betroffenheitsjournalismus«: Er ergreift deutlich Partei für die Situation der Betroffenen, indem er nur ihre Sicht der Dinge zeigt und ihnen das Wort überläßt. Auch der Suche der Menschen nach einem Lebenssinn – ob in der Religion oder in phantastischen Utopien – wendet sich Brodmann zu. Sein Film über Erich von Däniken und seine Anhänger (*ZURÜCK AUF DIE ERDE – ERICH VON DÄNIKEN*

UND SEINE GEMEINDE, 1971) entlarvt diesen als phantasiereichen Pseudowissenschaftler, der mit populistischen Büchern und Halbwahrheiten viel Geld verdient. POP UND WEIHRAUCH (1972) verfolgt dagegen die religiöse »Erweckung« von Jugendlichen durch die sektenähnliche »Jesus-People-Bewegung«. Diese thematische Umorientierung spiegelt eine allgemeine Zeittendenz zu eher kapitalismuskritischen Argumentationsschemata und einem „anwaltschaftlichen Betroffenheitsjournalismus, der für Minderheiten und benachteiligte Bevölkerungsgruppen Partei“³²² ergreift.

Die Qualität der Beiträge Brodmanns variiert; bis auf wenige Ausnahmen erreichen sie nicht mehr das ästhetische Niveau der früheren Filme, ihre »Durchkomponiertheit« und stilistische Eleganz. Weder weisen sie die dramaturgische Geschlossenheit der unmoderierten Beiträge auf, noch bieten sie Raum für Ironie. Die An- und Zwischenmoderationen stören die stilistische Geschlossenheit vieler Filme, die so tendenziell einen Magazincharakter erhalten. Desweiteren verzichtet Brodmann im Kontext der allgemeinen argumentativen und stilistischen Umorientierung größtenteils auf eine satirische Betrachtungsweise, wodurch die Beiträge einen eher neutral-journalistischen Gestus einnehmen.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die früheren Filme Brodmanns auf einem zumindest ästhetisch anspruchsvolleren Niveau anzusiedeln sind als die späteren Beiträge, die allerdings vielfach thematisch brisantere Themen aufgreifen, wobei diese Entwicklung auch im gesellschaftlichen und dokumentarästhetischen Kontext der siebziger Jahre, ausgehend von den Studentenprotesten 1968 und den Manipulationsdebatten, gesehen werden muß. Eine allgemein zu beobachtende Verunsicherung im Dokumentarfilm- und Fernserebereich dieser Jahre ist auch Brodmanns Filmen anzumerken.³²³

Ein qualitativ und ästhetisch interessanter Film gelang ihm mit dem (vorläufig) letzten Beitrag der Reihe, DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN (1973), der sich mit der inflationären Vergabe von Bundesverdienstkreuzen beschäftigt.

IV.1.6 DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN (1973)³²⁴

IV.1.6.1 Das groteske Ritual der Ordensvergabe

In seinem letzten Beitrag für die Reihe ZEICHEN DER ZEIT beschäftigt sich Brodmann mit der inflationären Vergabe von Bundesverdienstkreuzen und übt Kritik an der Sinnlosigkeit des Rituals sowie am eitlen Untertanengeist der Ausgezeichneten.³²⁵ Der Film kontrastiert die offizielle Rechtfertigung der Ordensvergabe als Honorierung besonders hervorragender Leistungen mit ihrer fließbandartigen Verleihpraxis. Bereits das Exposé³²⁶ zur Sendung enthielt eine Vielzahl von Fragen zu den Vergabekriterien, die in der Pressenotiz zur

³²² ZIMMERMANN, Peter: *Der Apparat löscht sein Gedächtnis*. 1992, S. 34.

³²³ Vgl. hierzu Kap. IV.1.7 der Arbeit.

³²⁴ Der vollständige Titel lautet: DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN – BEOBACHTUNGEN UNTER ORDENSTRÄGERN.

³²⁵ Daß es sich hierbei durchaus um ein »Zeichen der Zeit« handelte, verdeutlicht auch ein Motto der seit 1969 regierenden sozial-liberalen Koalition unter Bundeskanzler Willy Brandt, das lautete: »Mehr Demokratie wagen«, und sich zum Ziel gesetzt hatte, starre gesellschaftliche Strukturen aufzubrechen.

³²⁶ „Wie erstrebenswert ist ein Bundesverdienstkreuz? Hebt ein Orden das Selbstgefühl des Menschen? Wie kommt man zu einer Auszeichnung durch den Bundespräsidenten? Welche Deutschen sind mit einem Verdienstkreuz ausgezeichnet? Welche ausgezeichneten Deutschen haben kein Verdienstkreuz? Und warum nicht? Was macht man mit einem Orden? Ist es überhaupt noch

Erstausstrahlung³²⁷ auf folgende Quintessenz verkürzt wurden: „Wer bekommt wofür einen Orden und wer warum keinen?“ Hier klingt bereits die im Film geäußerte Kritik an der verschwindend geringen Zahl von Ordensverleihungen an Mitglieder der „geistigen Elite“ an.³²⁸ Die kritische Stoßrichtung des Films wurde allerdings durch eine Äußerung des damals amtierenden Bundespräsidenten Heinemann mehr oder weniger unterlaufen.³²⁹ Anlässlich einer Ordensverleihung im Januar 1973 bekannte Heinemann:

„Es ist so gut wie unmöglich, eine überzeugende Gerechtigkeit in die Auszeichnung mit dem Verdienstorden zu bringen. [...] Es gibt Bürger, die die Annahme eines Ordens, aus welchen Gründen auch immer, verweigern. Ihnen habe ich immer meinen Respekt bekundet.“³³⁰

Zur Lösung der ausufernden Ordensfrage schlug er pragmatisch vor, Bundesverdienstkreuze in offenen Kisten zur Selbstbedienung aufzustellen. Im Film kommentiert dies sein Pressereferent als eine „ins Karikaturhafte übertragene und übertriebene Auffassung von einer im Grunde gar nicht regelbaren Sache.“

Die On-Auftritte, die insbesondere der Strukturierung dienen, fügen sich dramaturgisch und ästhetisch sinnvoll in den Film ein, gerade weil ihm ein Höhepunkt auf der Handlungsebene fehlt. Im On kann Brodmann seinen Kommentartext ungestört von anderen Bildinformationen sprechen und liefert vor allem Informationen, beispielsweise über die Einführung des Ordens, seine zahlenmäßige Verteilung unter der Bevölkerung oder den individuellen Voraussetzungen für den Erhalt einer solchen Auszeichnung. Seine Kommentierungen im On dienen zudem als »Plattform« für Stellungnahmen, die seine distanzierte Haltung zur staatlichen Ordenspolitik veranschaulichen und die Rezeption der jeweils folgenden Sequenzen vorbereiten. Seine insgesamt vier Auftritte vor der Kamera gliedern den Film: Sie stehen am Beginn einzelner Abschnitte und leiten – meist pointiert – zum nächsten Themenkomplex über. Die Konzentration des Zuschauers auf das Gesagte wird durch die On-Kommentierung sicher verstärkt, wenngleich es sich dabei um ein ästhetisch eher unattraktives Stilmittel handelt.³³¹ Für eine anschauliche Visualisierung der eher abstrakten Sachverhalte rund um das Bundesverdienstkreuz verwendete Brodmann u. a. Standfotos in Schwarzweiß, einzeln vor hellem oder vor schwarzem Hintergrund aufgenommene Orden und verschiedene Graphiken (z. B. ein Fußballstadion), um die statistische Verteilung zu verdeutlichen.

zeitgemäß, ihn zu zeigen? Bei welcher Gelegenheit und warum gerade dann? Wer erkennt einen Deutschen als ordensreif, wer schlägt ihn für den Orden vor und wie ist das Procedere bis zur Verleihung? Was denkt der Bundespräsident, wenn er einen Orden verleiht? Versteht er sich als Vollstrecker eines Anachronismus? Wo haben die Ordensträger ihren Halsschmuck aufbewahrt? Haben sie die Auszeichnung angestrebt? Streben sie eine noch höhere an? Wird ein Orden verdient oder ersessen? Kann er einen auch als Überraschung treffen?“ In: Exposé zum Film. SWR-Archiv: HA 29/00025.

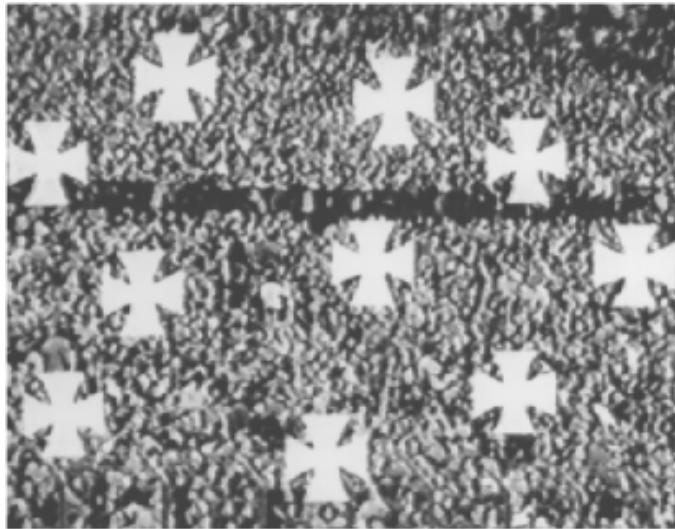
³²⁷ SWR: HA 29/00025.

³²⁸ Im Filmkommentar stellt Brodmann fest, daß von den jährlich zwischen 6000 und 7000 Ordensverleihungen Anfang der 70er Jahre nur 1,6% an „Kulturschaffende“ fielen, vorwiegend an solche „von der konservativen Sorte“, während Beamte ein Viertel aller Orden erhielten.

³²⁹ So Brodmann in seiner Anmoderation zur Wiederholung des Films 1988.

³³⁰ Vgl. das Sendemanuskript, S. 16. In: SWR: HA 29/00025. Aufgrund dieser Bemerkung Heinemanns hatte Brodmann in seinem Exposé die Vermutung geäußert, daß sich „ein Interview mit ihm [...] lohnen“ könnte, zu dem es jedoch anscheinend nicht kam.

³³¹ Auf die redaktionelle Vorgabe der An- bzw. Zwischenmoderationen wurde bereits in Kap.IV.1.2 eingegangen.



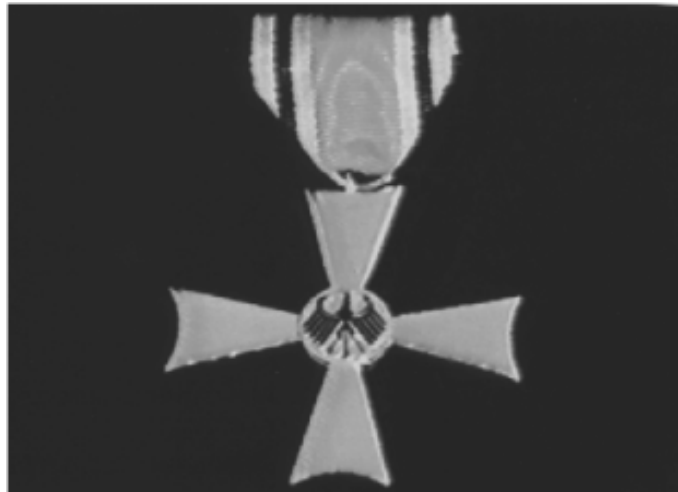
IV.1.6.2 Die Struktur des Films

Die Struktur des Films folgt keiner Ereignischronologie, sondern setzt sich zu einem nicht geringen Teil aus (austauschbaren) Aufnahmen von Ordensverleihungen zusammen. Dies ermöglichte Brodmann eine freiere Gestaltung des Filmablaufs, wobei das Fehlen aktionsreicher Szenen eine andere Bearbeitung des vorhandenen Filmmaterials oder Wirklichkeitsausschnitts verlangte, um eine zu nüchterne Darbietung des Sujets zu vermeiden. So griff Brodmann in den ersten Filmminuten auf die Nachvertonung mit Musik zurück, die zum einen den feierlich-pompösen Charakter der Defileeszenen verstärkt und die Hofiertheit der (meist prominenten) Ordensträger zeigt, zum anderen den Bildern von historischen Orden einen bedeutsamen Anstrich verleiht.



Für längere Textpassagen nutzte er die On-Kommentierung, wobei ihm sehr unterschiedliche (dokumentar-)filmische Mittel zur visuellen Veranschaulichung seiner Texte (oft abstrakte Sachverhalte) dienten. Hierzu gehören z. B. Bilder von zerbombten deutschen Städten, die ihm das Stichwort »Trümmerhaufen Deutsch-

land« liefern, für dessen Neuaufbau der Bundespräsident als Ansporn den Bundesverdienstorden einführt; oder Fotos nicht ausgezeichnete Künstler; einzeln präsentierte Orden, die er für Informationen zu den Vergabekriterien nutzt; graphische Darstellungen wie etwa eine Statistik, die die Verteilung der Auszeichnung unter den einzelnen Berufsgruppen und gesellschaftlichen Gruppierungen durch verschieden große, prozentuale Anteile angegebene Farbbalken demonstriert, – ein Vorläufer der heute üblichen graphischen Darstellung bei der Wahlberichterstattung.



Prolog (00:00–02:51 / 30 E)	
1.	Bundesverdienstkreuze groß im Bild; alte Gemälde; Weimarer Gesetz zur Abschaffung der Ordensvergabe; III. Reich: Hakenkreuze; Trümmerbilder; Titeleinblendung (feierliche Musik)
Exposition: Einführung in die Thematik (02:51–15:29 / 33 E)	
2.	Defilee: hochdekorierte Gäste (feierliche Musik)
3.	Erster On-Kommentar Brodmanns (5:00–6:08)
4.	Rathaus Ingolstadt: Ordensverleihung an eine Ordensschwester und einen jungen Truppenführer <ul style="list-style-type: none"> • die acht Verdienstkreuze, Erläuterung • Archiv-Fotos: Th. Heuss verleiht den 1. Bundesverdienstorden an einen Kumpel • Interview mit dem Kumpel Franz Brandel heute (23 Jahre später) • Stanzmaschinen: fabrikmäßige Produktion von Orden • Fußballstadion; Statistik; Verteilung der Orden unter den Berufsgruppen
Hintergrundinformationen (15:29–23:48 / 46 E)	
5.	Zweiter On-Kommentar Brodmanns (15:29–16:08)
6.	Interview mit dem Pressereferenten des Bundespräsidenten <ul style="list-style-type: none"> • Zwischenschnitt: Archiv-Material: Redeausschnitt von Heinemann vom 19.01.1973 • Fortsetzung des Interviews mit dem Pressesprecher
7.	Ordensverleihungen in verschiedenen Städten: Rosenheim, Hannover und Dachau
8.	Dritter On-Kommentar Brodmanns (27:04–28:11)
...	

...	
9.	Interview mit dem Leiter der Ordenskanzlei im Bundespräsidialamt <ul style="list-style-type: none"> • Montage von Fotos von Kulturschaffenden“, die nicht ausgezeichnet wurden • Ordensverleihung in Karlsruhe an einen Theaterintendanten
Zuspitzung der Kritik an der Ordensvergabe (32:48–41:50 / 34E)	
10.	Vierter On-Kommentar Brodmanns (32:48–33:54) <ul style="list-style-type: none"> • Zwischenschnitte: Stanzen von Orden
12.	Antiquariat: Orden können auch käuflich erworben werden <ul style="list-style-type: none"> • Auktion: Versteigerung von Orden
Epilog (41:50–42:50 / 1 E)	
13.	Stanze: Auswurf von Orden; Abspann (41:50–42:50)

(Sequenzprotokoll)

IV.1.6.3 Lektüreanweisungen über die On-Kommentierung

Die On-Kommentare leiten über zu Sequenzen von Ordensverleihungen in deutschen Amtsstuben, wobei sich die Praxis der Ordensvergabe in ihrer selbstparodierenden Form immer mehr zuspitzt und nach dem vierten On-Kommentar ihren Höhepunkt findet. Allerdings wirken solche Bildschirmauftritte weniger elegant, vielmehr »unfilmisch«.

Bereits sein erster im On geäußelter Satz – nach fünf Minuten – verdeutlicht dem Rezipienten, was Brodmann von der 1951 wiedereingeführten Ordensverleihung hält: „Offen gesagt, ich habe nicht ganz herausfinden können, warum das nun wieder kommen mußte, nachdem man doch in Weimar einmal die Kurve zum republikanischen Pompverzicht gefunden hatte.“



Auch in seinen weiteren Anmerkungen übt er Kritik an der Ordenspraxis: Die Einteilung des neu gegründeten Ordens in acht Stufen sieht Brodmann zum Beispiel als Ursache für eine gescheiterte Intention dieser

Ehrung an, die eigentlich eine Auszeichnung für hervorragende Leistungen sein sollte, jedoch eher einen „Wettbewerb unter Höflingen“ provoziere. Insgesamt vermittelt er mit seinem ersten On-Kommentar eine distanzierte Haltung zur Ordensverleihung; zudem wird der Zuschauer auf eine ironische filmische Argumentation vorbereitet, wenn Brodmann als mögliche Erklärung für die Wiedereinführung den damaligen Bundespräsidenten Heuss zitiert, der die Ordensvergabe damit verteidigte, daß er als Schwabe lieber einen billigen Orden als ein teures Kaffeeservice vergebe. Im Anschluß an das Interview mit dem ersten Empfänger eines Bundesverdienstkreuzes nach dem Krieg beginnt der Autor zunehmend, die Ordensverleihung als ein inzwischen nicht mehr ungewöhnliches Ritual zu beschreiben. Die inflationäre Vergabe kritisiert er allein durch seine Feststellung, daß jedes Bundesland jährlich über ein bestimmtes Ordenskontingent verfüge. Damit wird die Ordensverleihung zu einer »realsatirischen« Groteske.

Im zweiten On-Text nach etwa fünfzehn Minuten zitiert Brodmann die Bundesregierung aus dem Jahr 1957: „Orden sind weit mehr als bloße Dekoration. Sie sind Abzeichen einer auserlesenen Gemeinschaft.“ Für ihn ist diese Aussage ein Indiz der Bemühungen der Bundesregierung, „für den Wert dieser Einrichtung Beweise oder wenigstens Argumente zu sammeln.“ Diesen Kommentar benutzt Brodmann als Einleitung für die folgende Sequenz, in der er die auch von höchster Stelle vorgebrachten Zweifel am Sinn der Ordensverleihung aufzuzeigen versucht, etwa in einem Interview mit dem Pressereferenten des Bundespräsidenten. In seinem dritten On-Auftritt kritisiert Brodmann die Tatsache, daß die meisten der Ordensträger dafür ausgezeichnet werden, daß sie zwanzig Jahre oder länger einer bestimmten Tätigkeit nachgegangen sind:

„Diese Praxis, das Ordentliche zu ehren, bloß weil es außerordentlich lange gedauert hat, brachte dem Bundesverdienstkreuz einige häßliche Spitznamen ein: Greisenorden, Grabkreuz, Sitzfleischorden, Immobilitätsorden, amtlich beglaubigte Arterienverkalkung usw.“

Brodmann distanziert sich in keiner Weise von diesen Bezeichnungen. Ganz im Gegenteil: Er kritisiert diese Vergabepaxis und fragt nach „der Honorierung des Außergewöhnlichen“:

„Beim Volk der Dichter und Denker würde ich nach den Meriten der geistigen Elite Ausschau halten. Aber da sieht es böse aus. Die sogenannten Kulturschaffenden zum Beispiel nehmen unter den Ordensträgern ein Plätzchen von 1,6 Prozent ein.“

Die in den ersten drei On-Kommentaren thematisierten Aspekte baut er im vierten und letzten On-Text zur grundsätzlichen und schonungslosen Kritik am Bundesverdienstkreuz und dem damit verbundenen Verständnis von Leistung und Bürgerpflicht aus. Voraussetzung für die Vergabe des Ordens seien die vier Kriterien „Wohlverhalten, Ausdauer, Anpassung und Staatstreue.“ Brodmanns Kritik an diesen Auswahlkriterien wird zur umfassenden Gesellschaftskritik:

„Was stimmt da nicht? Ist der Bundesverdienstorden ein fataler Anachronismus oder ist die Bundesrepublik weniger republikanisch und sozial und demokratisch und zeitgemäß, als wir denken möchten? Lassen Sie sich durch die Frage nicht provozieren. Es wächst ja zusehends ein schönes Unbehagen an dieser Einrichtung, nicht nur im Bundespräsidialamt.“

Bevor er sein Unbehagen danach anhand einer längeren unkommentierten Verleihungssequenz dokumentiert, schickt er eine ironische Bemerkung voraus, die typisch dafür ist, wie Brodmann seine Sichtweise dem Zuschauer präsentiert:

„Wir beobachteten mit echtem Mitgefühl den Regierungspräsidenten von Oberbayern in München, der einen Tag lang nicht richtig zum Arbeiten kam, weil er alle fünfzehn Minuten einem ausgezeichneten Deutschen mitteilen mußte, daß der Bundespräsident seine Dekoration beschlossen habe.“

IV.1.6.4 Ironie mittels Montage

Eine äußerst wirkungsvolle und eindringliche, allein durch optische Gestaltungsmittel erzielte satirische Intention gelingt Brodmann in Sequenz elf, in der der Regierungspräsident von Oberbayern bei zehn hintereinander montierten Ordensverleihungen beobachtet wird. Brodmann montiert zwischen die einzelnen Ordens- und Urkundenverleihungen kurze Einstellungen von einer Prägestanze für Verdienstkreuze. Diese Zwischenschnitte verweisen auf Massenproduktion und Massenverleihungen. Prümm betont die ironische Wirkung dieser Zwischenschnitte, in denen eine Prägestanze die Bundesverdienstkreuze „krachend ausschneidet und auswirft“:

„Damit scheint eine Metapher für den ganzen Film gefunden zu sein, der den Vorgang der Ordensverleihung bündig und endgültig definiert. Doch Brodmann hat auch hier eine Gegenpointe parat. Wir erleben, wie an einem Vormittag Bundesverdienstkreuze gleich am Fließband verliehen werden, und der penibel aufgezeichnete Vorgang büßt gerade seinen maschinellen Charakter ein. Immer mürrischer und unfeierlicher wird der Verleiher, immer hastiger spricht er die Verleihungsformel, die Versprecher und Verwechsler häufen sich – Ironie der Ironie.“³³²



³³² PRÜMM, Karl: *Ironie als Signum der Autorenschaft*. 1996, S. 45.



Verstärkt wird diese Aussage durch die häufige, in zunehmend kürzeren Abständen eingesetzte Wiederholung dieser Zwischenschnitte, die leitmotivischen Charakter erhalten. Durch die Montage, bestimmte Einstellungsgrößen und sorgfältig ausgewählte O-Töne gelingt es dem Film, die Auszeichnungen als grotesk abzustempeln, wobei als film-ästhetische Mittel leitmotivische Zwischenschnitte, Großaufnahmen vom Händeschütteln oder die Äußerung des Regierungspräsidenten, daß die Auszeichnung „nicht sehr häufig verliehen“ werde, zum Einsatz kommen. Die durch die Montage erzielten komischen Effekte erlauben es Brodmann, an dieser Stelle auf eine Kommentierung zu verzichten. Die pointiert platzierten, aneinandergereihten Originalaufnahmen reichen in dieser Sequenz aus, um die kritische Stoßrichtung des Films zu unterstreichen.

Als Farce entlarvt Brodmann die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes spätestens am Schluß seines Beitrages, wenn er darauf hinweist, daß die Orden in Antiquariaten und auf Auktionen für jeden Bürger käuflich zu erwerben sind. Dazu lautet der letzte Satz des Films (im Off-Kommentar): „Inzwischen laufen die Maschinen in Lüdenscheid etwas emsiger, rund siebentausend Ausgezeichnete werden es in diesem Jahr sein. Im Durchschnitt fast jede Stunde einer, Tag und Nacht.“

Unmittelbar nach diesem Schlußwort wird ein Sammelbehälter gezeigt, in den die gestanzten Verdienstkreuze scheppernd hineinfallen. Mit dieser letzten Einstellung, über die der Abspann eingeblendet wird, weist Brodmann noch einmal mit aller Deutlichkeit auf den Massenartikel Bundesverdienstkreuz hin und verabschiedet sich mit einer kritisch-ironischen Fußnote vom Zuschauer.

IV.1.7 Fazit: Satirische »Lektüre-Anweisungen«

Die hier analysierten ZEICHEN DER ZEIT-Beiträge Brodmanns sind alle einerseits von der neuen Technik der leicht tragbaren Kameras mit hochempfindlichem Film und Richtmikrophonen geprägt, die einen anderen dokumentarästhetischen Gestus, eine die Ereignisse »beobachtende Kamera« ermöglichten; andererseits sind sie von der – für die Dokumentarabteilung des SDR typischen – ironischen Bearbeitung gekennzeichnet. Brodmann verband in seinen Filmen die Technik des *Direct Cinema* mit dem ironisch-kritischen Blick

der »Stuttgarter Schule« *hinter* die Kulissen der Gesellschaft, wobei sich seine große ästhetische Souveränität insbesondere in dem genau kalkulierten und ausgewogenen Zusammenspiel von präzise ausformuliertem Kommentar und beobachtendem O-Ton zeigt, das seinen Filmen einen unverwechselbaren »musikalischen« Rhythmus verleiht. Bild und Kommentar wurden perfekt aufeinander abgestimmt, indem Brodmann ausführliche Kommentarpassagen, in denen er bildlich nicht darstellbare Informationen vermittelte, mit längeren aktionsärmeren Einstellungen unterlegte und so eine optimale Rezeption der Bild- und Textinhalte förderte.

DIE MISSWAHL war der erste Versuch der Stuttgarter die Errungenschaften der »Living Camera« im Sinne Leacocks zu nutzen. Die neue bewegliche 16-mm-Technik bildete gleichsam die Voraussetzung für den analytisch-entlarvenden Blick und den ironischen Stil des Films, denn erstmals drangen Kamera und Mikrofon in bis dahin verschlossene Bereiche vor. Die ironisch-kritische Stoßrichtung des Films vermittelt sich vor allem über die »Selbstdarstellungen« der Kandidatinnen, wobei Brodmann die Rezeption und Interpretation des Gezeigten durch kritische und ironische Anmerkungen (v. a. im ersten Teil des Films) vorbereitet. Die Montage der meist peinlichen Auftritte zeugt allerdings auch von einer gewissen Härte des Autors gegenüber seinen Protagonistinnen, eine Aggressivität, die er in späteren Filmen weniger stark ausspielt. Auch DIE EISMÜTTER funktioniert vor allem über den ironisch-kritischen Kommentar, eine satirische Montage und eine beobachtende, insistierende Kameraperspektive, die den Protagonisten förmlich auf den »Leib rückt. Wie in der MISSWAHL gibt Brodmann auch hier die Intention des Gezeigten dem Publikum eindeutig vor. Im Gegensatz zu späteren Filmen überläßt er es nicht den Zuschauern, sich eine eigene Meinung zu bilden.

Das Schockerlebnis im POLIZEISTAATSBESUCH – der Tod des Studenten Benno Ohnesorg – verschlug Brodmann förmlich die satirische Sprache, so daß eine Schnittstelle mitten durch den Film verläuft. Die zuvor ironisch-glossierende Betrachtung von Untertanengeist und Provinzialismus schlägt um in offenen Sarkasmus, der die persönliche Betroffenheit des Autors unterstreicht. Damit stellt der Film auch eine Zäsur auf film-sprachlicher Ebene dar, denn in seinen späteren Filmen dominiert der ironische Erzähler nicht mehr den dokumentarischen »Text«, sondern Brodmann verzichtet zunehmend auf eine radikale Durchdringung seiner Filme und delegiert stattdessen die Rede an die Protagonisten. Er folgt damit dokumentarästhetischen und programmgeschichtlichen Konventionen, wobei insbesondere seine Aggressivität abnimmt.

Sein letzter Beitrag – DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN – wirkt weniger spektakulär als die anderen Filme, obwohl Brodmann nicht minder ironisch oder kritisch ist. Dem Film fehlen zwar aktionsreiche Szenen mit aussagekräftigen Bildern und eine Ereignisdramaturgie, dennoch gelingt es dem Autor seinen kritischen Standpunkt mit feiner Ironie zu verdeutlichen, wobei diese vielfach über die Bilder und ihre Montage, aber auch über die On- und Off-Kommentierung vermittelt wird. Seine Kritik an der inflationären Vergabe der Bundesverdienstkreuze greift mit zunehmender Filmdauer immer stärker das Gesellschafts- und Bürgerverständnis der für solche Ehrungen zuständigen Stellen an, für die offensichtlich „die Mentalität des Obrigkeitsstaates“ – so Brodmann – Voraussetzung für den Erhalt der Auszeichnung ist. Seine Lektüeranweisungen erteilt Brodmann vor allem über die – filmästhetisch wenig ansprechenden – On-Kommentierungen, die den Film strukturieren, neue Themenkomplexe einleiten und generelle Informationen vermitteln. Sein filmisches Können beweist er in einer perfekt montierten, die Situation zuspitzenden Sequenz, in der sich die Ordensvergabe in ihrer realsatirischen Tendenz entblößt, wobei symbolhaltige Zwischenschnitte die Realität ironisch-kritisch brechen.

IV.1.7.1 Kritik am Massenmedium Fernsehen

Mit dem Zusammenbruch der kritisierten Wirtschaftswunderwelt verliert Brodmann auch seine bisherigen Angriffsobjekte. Entsprechend läßt sich ab Ende der sechziger bis Mitte der siebziger Jahre eine Phase der stilistischen und thematischen Orientierungslosigkeit in seinen Filmen feststellen. Hierzu scheinen drei entscheidende Faktoren beigetragen zu haben: Der plötzliche Tod Heinz Hubers³³³ im Februar 1968; der – aus Brodmanns Sicht negative – Einfluß des Fernsehdirektors Horst Jaedicke³³⁴; und der durch die Studentenrevolte ausgelöste kulturelle Wandel, der sich in diesen Jahren in der Bundesrepublik vollzieht:

„Angesichts der Studentenrevolte waren wir ratlos. Unser Instrumentarium war untauglich geworden – wie sollten wir mit Ironie gegen politischen Rigorismus ankommen. Vielleicht befürchteten wir auch, als sogenannte ‘Scheißliberale’ zwischen den Fronten unterzugehen.“³³⁵

Mit dem neuen kritischen Bewußtsein wird auch das Fernsehen zunehmend kritisch hinterfragt.³³⁶ In diesem Zusammenhang „geriet der im Zeichen journalistischer Objektivität gegen seine vom Faschismus diskreditierten Vorläufer angetretene Fernseh-Dokumentarismus selbst in Manipulationsverdacht.“³³⁷ Im Umkreis von Studentenbewegung und außerparlamentarischer Opposition entwickelte sich eine intellektuelle Kritik, die die Ideologie der Adenauer-Ära als beschönigende Verschleierung der Restauration kapitalistischer Machtverhältnisse, der Existenz tiefgreifender Interessengegensätze sowie sozialer Ungleichheiten auffaßte. Die Massenmedien – insbesondere das Fernsehen – wurden für diese »Manipulation« verantwortlich gemacht.³³⁸ Indem es Sachlichkeit und Objektivität suggeriere, so die Kritiker, verschleierte das Fernsehen seine tatsächliche Parteinahme für die in der Gesellschaft vorherrschenden Interessengruppen. „Daß zum Beispiel in den Stuttgarter Dokumentarfilmen die Sachen so klar dargestellt“, aber „keine Aussage [...], erst recht keine linksideologische“³³⁹ gemacht wurde, stieß im veränderten politischen und gesellschaftlichen Klima auf Kritik, die Verunsicherungen auslöste.³⁴⁰ Sowohl Irritationen der Programmacher als auch

³³³ ERTEL, Dieter: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. In: Heller/Zimmermann: *Bilderwelten - Weltbilder*. 1990, S. 54.

³³⁴ In KLUGE/PRILL: *Das Beste an der ARD sind ihre Anfänge*. 1990, spricht Brodmann davon, Jaedicke habe die Abteilung „gehaßt.“ Tatsächlich ist in der Folge eine Aufsplitterung der Abteilung festzustellen, die inzwischen in »Kultur und Gesellschaft« umbenannt und von Dieter Ertel geleitet wurde. Ertel ging schließlich 1973 mit Elmar Hügler zu Radio Bremen.

³³⁵ ERTEL: *Von der Stuttgarter Schule zum Haus des Dokumentarfilms*. 1992, S. 20.

³³⁶ Vgl. hierzu Kap. II.3 über das Verhältnis von Dokumentarfilm und Fernsehen sowie die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus.

³³⁷ ZIMMERMANN, Peter: *Der Apparat löscht sein Gedächtnis. Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie*. In: Zimmermann (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. 1992, S. 34.

³³⁸ Unter dem Eindruck der *Kritischen Theorie der Frankfurter Schule* um die Soziologen Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas und Oskar Negt artikulierte sich Gesellschaftskritik insbesondere als Kultur-, Medien- und Manipulationskritik: Die industriellen Kultur- und Massenmedien dienten – aus dieser Sicht – der Stabilisierung der herrschenden Meinungen und gesellschaftlichen Verhältnisse. „Dem Fernsehen wurden die journalistischen Grundsätze und Tugenden, die es nach angelsächsischem Vorbild adaptiert, weiterentwickelt und für sich reklamiert hatte, nunmehr als bloße Lippenbekenntnisse und Manipulationstechniken vorgehalten.“ ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. 1994, S. 251 ff.

³³⁹ BITTORF, Wilhelm in: Kluge/Prill: *Das Beste an der ARD sind ihre Anfänge*. 1990.

³⁴⁰ Ähnliche medien-, kultur- und gesellschaftskritische Tendenzen spiegelten sich auch auf dem Gebiet des Spiel- und (Kino-)Dokumentarfilms. Eine radikale Kritik am ästhetisch wenig entwickelten Kinofilm der fünfziger Jahre, der den Anschluß an internationale Entwicklungen verloren hatte, führte 1962 zum *Oberhausener Manifest*, wo die Parole: „Papas Kino ist tot“, ausgegeben wurde. Der sog. Neue deutsche Film orientierte sich an der Nouvelle Vague, am italienischen Neorealismus und dem britischen Free Cinema.

der Regierungswechsel zur sozialliberalen Koalition bereiteten den Weg für einen Programmumbau innerhalb der Fernsehanstalten zwischen 1969 und 1974, der von einer generellen Suche nach neuen Formen begleitet wurde.

IV.1.7.2 Grenzen und Ende der einst innovativen Reihe

Nach seinen großen Erfolgen mit der *MISSWAHL* und dem *POLIZEISTAATSBESUCH* erregten Brodmanns Filme in den folgenden Jahren weniger Aufmerksamkeit, da sie einerseits nicht mehr über die ästhetische Durchkomponiertheit verfügten, andererseits auf inhaltlicher Ebene kaum die Ideen und Forderungen der Studentenbewegung reflektierten. Seine Filme *Das POP-GRUSICAL* oder *IN HEIDELBERG VERLOREN* beschäftigen sich zwar kritisch mit linken Utopien, bleiben jedoch weit hinter der radikalen Gesellschaftskritik der 68er-Generation zurück. Brodmann, der sich selbst stets als kritisch »links« einstuft, wurde in diesen Jahren gleichsam »links« überholt und wich in den Folgejahren auf die Ränder der Gesellschaft (z. B. *Häftlinge in BERICHTE AUS DEM KNAST*) oder geschichtliche Themen (*EUROPA UNTERM HAKENKREUZ*) aus.

Insbesondere die Parteinahme für benachteiligte Bevölkerungsgruppen beeinflusste zunehmend auch den (neuen) Dokumentarfilm. Die jüngeren Filmemacher waren geprägt von der Oberhausener Entwicklung und den Filmhochschulen in Ulm, München und Berlin: Sie wandten sich neuen Themen, dem Alltags- und Arbeitsleben sowie Minderheiten oder Randgruppen zu. Entsprechend wirkte der einst avantgardistische Dokumentarismus der *ZEICHEN DER ZEIT*-Reihe antiquiert. Mit Filmen über „leichtsinnige Skiläufer, rüde Tierfreunde, treudeutsche Sangesbrüder oder passionsfreudige Oberammergauer“ schien Brodmann in diesen Jahren die Zeichen der Zeit eher verfehlt zu haben.³⁴¹

Das Konzept der Reihe galt als überholt³⁴²: Wilhelm Bittorf (*MITERLEBT*) und Elmar Hügler (*NOTIZEN VOM NACHBARN*) konzipierten in eigener Regie neue Reihen, die die dokumentarästhetische (Weiter-)Entwicklung spiegeln. So verzichtete Hügler in seinen Filmen³⁴³ auf den von seinen Kollegen Ertel, Brodmann und Bittorf bis zur Perfektion entwickelten Off-Kommentar zugunsten des Original-Tons und der Beobachtung alltäglicher Ereignisse mit der Kamera. Doch auch Brodmanns Stil erwies sich bei aller Kontinuität als vielseitig und wandlungsfähig wie die nach *ZEICHEN DER ZEIT* entstandenen Reihen *BERICHTE AUS DEM KNAST* (1974–1976), *MAGISCHE NAMEN* (1977–1981), *LATERNA TEUTONICA* (1979) und *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* (1982) zeigen. Fast scheint es, als habe das Ende der *ZEICHEN DER ZEIT*-Reihe neuen dokumentarästhetischen Entwicklungen und Innovationen den Weg geöffnet.

Die Reihe *BERICHTE AUS DEM KNAST*, die im folgenden Kapitel untersucht werden soll, spiegelt eine Phase der thematischen und vor allem ästhetischen Suche und Neuorientierung Brodmanns. Bevor er zu einer neuen selbstbewußten und subjektiv-essayistischen dokumentarischen Ausdrucksform (z. B. in *RUDOLF STEINER*, 1977) fand, scheint er in seinen semidokumentarischen Häftlingsberichten ein formales Experimentierfeld gefunden zu haben. Die Reihe stellt somit eine Art Zwischenschritt innerhalb seines Doku-

³⁴¹ ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. 1994, S. 246 f.

³⁴² Bereits 1965/66, als Brodmann gerade beim SDR angefangen war, wurde innerhalb der Redaktion und des Senders darüber diskutiert, die Reihe zu beenden. Brodmann setzte sie bis 1973 – fast als alleiniger Autor – fort.

³⁴³ Exemplarisch seien hier genannt: *EINE HOCHZEIT* (1969), *EIN EXAMEN* (1970) und *EIN TANZKURS* (1970).

mentarfilmschaffens dar, gleichsam ästhetische »Fingerübungen« nach dem Ende der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe. Als solch ein Zwischenschritt soll auch das folgende Kapitel gelten, das verhältnismäßig knapp die spezifischen Merkmale der Reihe festzuhalten versucht und sie seiner beobachtenden Reportage DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I (1975) gegenüberstellt. Während er in diesem Film den Schwerpunkt auf die Beobachtung von Ereignissen legte, versuchte er in den BERICHTEN AUS DEM KNAST fiktionale und dokumentarische (»authentische«) Elemente miteinander zu verbinden. Auf eine detaillierte Analyse einer der fünf Reihenbeiträge wurde verzichtet, da keiner in ästhetischer Hinsicht besonders herausragt. Allerdings gilt es, die hohe moralische Intention der Reihe zu unterstreichen, zumal Brodmann sich auch persönlich sehr stark für einen sinnvollen gesellschaftlichen Integrationsprozeß von Häftlingen engagierte.

IV.2 Suche nach neuen Ausdrucksmitteln

Seit Mitte der sechziger Jahre treten zwei dominierende dokumentarästhetische Richtungen im neueren Dokumentarfilm auf: einerseits die interview-orientierte Arbeitsweise, die sich aus dem politischen Film seit 1968 über die Frauenbewegung bis zum Aufkommen der »oral history« in den achtziger Jahren entwickelt hat, andererseits der beobachtungsorientierte Stil, der sich vor allem dem Alltag der Menschen zuwendet. Der interview-orientierte Dokumentarfilm ist mit seiner direkten Adressierungsweise in gewisser Hinsicht ein Nachfolger des klassischen Erklärdokumentarismus, dessen einziger Kommentar sich jetzt auf mehrere Stimmen verteilt. Dem steht die indirekte Adressierungsweise des Beobachtungsfilms gegenüber, bei der der Zuschauer nicht direkt-auditiv, sondern indirekt-visuell angesprochen wird. Der Rezipient wird zum Augenzeugen. Zu den Neuerungen dieser Jahre gehört auch das Sichtbarmachen der Filmapparatur, das Vorführen der Mittel und der Filmproduktion im Film selbst, das – so Hohenberger – vorschnell als selbstreflexives Element gelobt worden sei.³⁴⁴ Im Zuge der Studenten- und Alternativbewegung entwickelten sich mit der Kritik an der Meinungsmanipulation durch die Massenmedien auch im Dokumentarfilm unterschiedlichen Formen eines »anwaltschaftlichen Betroffenheitsjournalismus« aus, der für Minderheiten und benachteiligte Bevölkerungsgruppen Partei ergriff. Neben der Thematisierung von Alltags- und Arbeitsproblemen spielten Interview- Gesprächs- und Portraitfilme eine wichtige Rolle. Sie wurden „so populär, daß bald von einer Inflation der »talking heads« und von »O-Ton-Wüste« die Rede war.“³⁴⁵

Brodmann versuchte ab Mitte der siebziger Jahre und nach dem Ende der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe, beide dokumentarästhetische Stilrichtungen weiterzuentwickeln. Sein Film DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I (1975) ist eine sensible, sozial-ethische Reportage über eine Intensivstation, die Brodmann im zurückhaltenden, beobachtenden *Cinema Direct*-Stil gestaltete, mit einer »subjektiven« Kamera, die dem hektischen Geschehen zu folgen versucht und unruhig hastigen Schwenks, weshalb die Bilder oft unscharf wirken. Seine Reihe BERICHTe AUS DEM KNASt (1974–1976) kann dagegen als »Betroffenheitsjournalismus« bezeichnet werden, der Partei ergreift für die Situation von inhaftierten Straftätern und nach psychischen sowie gesellschaftlichen Ursachen von Kriminalität forscht. Dominierend sind Interviews bzw. Gespräche mit den Häftlingen über ihre Straftaten, die durch fiktionale Inszenierungen visualisiert werden. Die erstaunlich gegensätzliche Gestaltung seines Films DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I und der Reihe BERICHTe AUS DEM KNASt spiegelt Brodmanns Situation: Nachdem die ZEICHEN DER ZEIT-Reihe inhaltlich wie formal als überholt galt, befand er sich in einer Phase stilistischen Experimentierens.

IV.2.1 DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I (1975)

Bei dieser ersten Zusammenarbeit mit dem Kameramann Dietrich Lehmstedt dominiert das Bild den Ton. Der Film, für den Brodmann den »Sonderpreis des Stifterverbandes der deutschen Wissenschaft im Rahmen des Adolf-Grimme-Preises« erhielt, stellt die moralisch-ethische Frage nach dem Sinn der Intensivmedizin, und inwieweit die Mediziner über Leben und Tod von Menschen entscheiden dürfen und können. Der ethische Konflikt zwischen einer Lebensverlängerung um jeden Preis und der Verweigerung lebensrettender Maßnahmen, wenn die Maschinen abgestellt werden, scheint nicht lösbar. Der Film rückt die Situation

³⁴⁴ Vgl. HOHENBERGER, Eva: *Die Wirklichkeit des Films*. 1988, S. 133.

³⁴⁵ ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. 1994, S. 275.

der Ärzte und Pfleger in den Mittelpunkt, die letztlich die Verantwortung für den Tod tragen. Diese sehr schwierige Thematik drückt sich auch in der Länge des Films aus, der nicht – wie gewöhnlich – in das 45-Minuten-Raster gepreßt wurde, sondern eine Stunde dauert, um in einer sensiblen, ruhigen Reportage den ethischen Konflikt der Mediziner aus verschiedenen Blickwinkeln aufzurollen.³⁴⁶ Dabei montierte Brodmann das Material in einer spannungsvollen Krisendramaturgie, die sich aus dem hektischen Stationsalltag von selbst ergab.

In einem Prolog zeigt die Kamera abwechselnd zwei Patienten der Intensivstation, über die der behandelnde Arzt, Professor Lutz, zunächst aus dem Off spricht. Die Kamera schwenkt zwischen den Patienten und dem Arzt hin und her. In dem einen Fall handelt es sich um eine gelungene Intensivtherapie: Der Patient kann auf eine »normale« Station verlegt werden. Im anderen Fall waren die Bemühungen der Ärzte erfolglos: Der Patient wird trotz Intensivtherapie sterben. Erst jetzt folgt die eigentliche Exposition: Die leicht unruhige Handkamera bewegt sich die Korridore und Flure entlang und biegt mehrmals ab. Im Off ist eine Blaulicht-sirene zu hören, und der Titelvorspann wird eingeblendet. Zu den Bildern der sterilen Krankenhaushänge erläutert Brodmann sein Konzept:

„In dem folgenden Film ist nichts inszeniert, nichts gestellt, nichts bestellt, nichts verabreicht, nichts unterschlagen. Es gibt absichtliche Unschärfen: wir haben uns bemüht, Intimsphären zu achten und Patienten nach Möglichkeit nicht erkennbar werden zu lassen. Wo ihre Namen fallen, haben wir sie gelöscht. Denn der Blick richtet sich hier nicht auf Krankenschicksale.“

Sogleich stimmt er den Zuschauer auch auf die schwierige ethische Diskussion ein, die er mit seinem Film anregen will:

„Ich möchte die Ärzte kennenlernen, deren Verantwortung für kunstvoll verlängertes Leben zusammenstößt mit der Verantwortung für den Tod. Ich möchte wissen, wie man mit dem vieldiskutierten Dilemma lebt, das da heißt: Leben und sterben lassen.“

Die Kamera, die ihr Ziel erreicht hat, fängt nun das Stationsschild ein, das dem Zuschauer den Ort des Geschehens verrät: es handelt sich um die Intensivstation des Städtischen Krankenhauses Mannheim.

Nach dieser kurzen Einführung stürzt sich der Film gleich in den hektischen Stationsalltag (Seq. 3): Eine Frau in „höchst kritischem Zustand“ wird eingeliefert. Ärzte und Pflegepersonal versuchen, sie am Leben zu halten. Es herrscht ziemliches Durcheinander: Die Kamera schwenkt hin und her, die Bilder sind teilweise unscharf und beobachten den „Wettlauf“ der Ärzte und Pfleger „gegen den Tod.“ Brodmann erklärt dem Zuschauer zwischendurch die verschiedenen medizinischen Maßnahmen der „perfekt eingespielten Mannschaft“, die diese „in Minutenschnelle und in der Reihenfolge ihrer Dringlichkeit“ einleitet. Nach und nach stellt er den Zuschauern die Ärzte vor; zunächst den jungen Dr. Martin, dem „Patientenschicksale noch unter die Haut“ gehen. Die ebenfalls noch sehr junge Ärztin, Dr. Missler, gebe sich gelegentlich „als schnoddriges Rauhbein.“ Brodmann vermutet, „daß sie sich damit gegen Gefühlseinbrüche wappnet.“ Der Zustand

³⁴⁶ Cornelia Bolesch weist auf die persönliche Anteilnahme Brodmanns bei den Dreharbeiten zu diesem Film hin: „Kein Zuschauer konnte ahnen, daß der Autor mit Alpträumen, Erbrechen und Zwangsvorstellungen auf diese Grenzerfahrung in einer Intensivstation reagiert hat.“ Gerade in „besonders anstrengenden Situationen“ habe er „besonders diszipliniert“ agiert. BOLESCH, Cornelia: *Die Methode der versteckten Wut*. In: Dies. (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen*. 1990, S. 194.

der 76jährigen Patientin bleibt kritisch. Den Ereignissen vorgreifend berichtet Brodmann, daß ihr Herz in der „übernächsten Nacht“ stillstehen wird: „Und wieder einmal kann man die Frage stellen nach der Berechtigung des Aufwands, der da getrieben wird, um ein ohnehin mühsames Greisendasein zu verlängern, im wahrsten Sinne des Wortes um jeden Preis.“



Der technische Aufwand erlaube es, „Menschen weiterleben zu lassen, die ohne den Anschluß einer Maschine nicht mehr lebensfähig wären.“ Genau dies werfe – so Brodmann – moral-ethische Probleme und Fragen auf. Die Kamera schwenkt nun von einem offenen Zimmer zum anderen (Seq. 4) und wirft einen Blick aus der Distanz auf die Patienten. Aus dem Off hört man Radiomusik, ansonsten das Summen der Beatmungsgeräte: „Und über allem waltet die beruhigende Sachlichkeit der grünen Menschen, die mit ihrer wachsenden Erfahrung die Schwelle zum Jenseits immer höher machen.“

In Sequenz fünf verfolgt die Kamera die Behandlung einer 80-jährigen todkranken Frau, die „unter Drogen“ steht, „damit sie ihren Zustand nicht wahrnimmt.“ Hier wird die Fragwürdigkeit der Intensivtherapie deutlich, zumal die Patientin am nächsten Morgen tot ist: „Die Intensivstation lebt auch vom Zweckoptimismus“, stellt Brodmann fest. Ein „Erfolgsereignis“ sei es bereits, wenn das Pflegepersonal einen Patienten füttern könnte. Die Kamera beobachtet, wie eine Schwester liebevoll auf einen Patienten einredet, obwohl dieser nichts mehr um sich herum wahrnimmt. Brodmann spricht mit den Schwestern während einer Pause über die große psychische Belastung und die „Hornhaut auf der Seele“, die man sich bei der Pflege von zum Teil aussichtslos Dahinsterbenden zulegen müsse, um nicht selbst zu verzweifeln.

Der Film wendet sich nun einem weiteren hoffnungslosen Patienten zu (Seq. 9), der nur noch eine „Minimaltherapie“ bekommen soll: Eine Ärztengruppe steht an seinem Bett und bespricht die weitere Behandlung. „Minimaltherapie“, erklärt Brodmann den Zuschauern, bedeute, daß der Patient nur noch „Wasser und Sauerstoff, sonst nichts“ bekomme. Das Pflegepersonal befreit den Patienten von fast allen Geräten. Schweigend beobachtet die Kamera die Schwestern und Ärzte, die am Bett des nun sterbenden Patienten für einen Moment verweilen. Sie können nichts mehr tun.



Kontrapunktisch folgt eine heitere Szene (Seq. 10) aus dem Aufenthaltsraum, wo Ärzte und Schwestern fröhlich zusammensitzen. Der Oberarzt „treibt bei seinen Mitarbeitern seelische Therapie mit schwarzem Humor“, denn, so Brodmann: „Wenn sie nichts mehr zu lachen hätten, müssten sie ihren Beruf aufgeben.“ Ein Gespräch zwischen ihm, dem Oberarzt und Dr. Martin offenbart den Konflikt, in dem sich die Mediziner befinden. Niemand von ihnen brächte es „übers Herz, jemanden ersticken zu lassen.“ Aufgabe der Ärzte sei es, Leben zu erhalten und zu verlängern, dennoch gesteht der Oberarzt, daß er – in einer hoffnungslosen Situation – für sich selbst den Tod wünschen würde, aber andererseits Hemmungen hätte, Sterbehilfe zu leisten. Brodmann vermutet, daß hinter dieser Einstellung auch eine tradierte Haltung der westlichen Medizin steckt. Diese ethisch-philosophische Diskussion führt der Oberarzt mit einer Studentengruppe am Krankentisch eines absolut hoffnungslosen Falles fort (Seq. 13). „Zufällig“ seien sie mit der Kamera „Zeugen“ dieses Gesprächs geworden, berichtet Brodmann. Der Oberarzt will die persönliche Meinung der Studenten zum Thema „Sterbehilfe“ hören: Soll man das Leben dieses Patienten, der mit großer Wahrscheinlichkeit sterben wird, hinauszögern und damit auch sein Leiden verlängern, oder soll man ihn sterben lassen, was bedeute, ihn zu töten? Die Meinung der Studenten geht auseinander. Vier von fünf sind für die Weiterbehandlung. Ohne Unterbrechung und in voller Länge verfolgt der Film die Diskussion (die gesamte Sequenz dauert etwa sieben Minuten).

Das Fernsehteam beschließt (Seq. 15), eine ganze Nacht auf der Station zu bleiben, die zunächst wider Erwarten ruhig bleibt. Doch in den Morgenstunden wird ein neunzehnjähriges Mädchen, das ohne Helm auf dem Soziussitz eines Mopeds mitfuhr, schwer verletzt eingeliefert. Die Kamera beobachtet die intensivmedizinischen Maßnahmen der Ärzte. Dr. Martin äußert sich vor der Kamera zu dem Fall, dessen Prognose äußerst ungünstig erscheint. Seine persönliche Anteilnahme wird deutlich. Die Kamera beobachtet ihn, wie er stumm und resignierend an seinem Tisch sitzt. Die Untersuchungen am nächsten Tag bestätigen die schlechte Prognose: Das Mädchen hat schwere Hirnverletzungen und liegt im Koma. Ein weiterer tragischer Fall wird eingeliefert (Seq. 19): Es handelt sich um einen siebenjährigen Jungen mit einem bösartigen Gehirntumor, der nicht operabel ist: „Damit ist ein Todesurteil gesprochen“, heißt es im Kommentar. Der Film zeigt die persönliche Anteilnahme Dr. Martins, der ratlos und verzweifelt seine Hilflosigkeit gerade bei sterbenden Kindern gesteht. Im Verlauf des Gesprächs mit Brodmann stellt sich auch die Frage nach

der Sterbehilfe, die für den Patienten möglicherweise die humanste Lösung wäre. Der junge Arzt gibt zu, daß die künstliche Lebensverlängerung für die Angehörigen ein „hinausgezögerter Abschied“ sei, der es ihnen leichter mache, sich mit dem Tod abzufinden. Seine Aussagen veranschaulichen, daß eindeutige oder definitive Antworten auf diese ethischen Fragen nicht ohne weiteres gegeben werden können.

Als Trost wirkt daher die Verlegung eines »geheilten« Patienten auf eine »normale« Station (Seq. 20), was durchaus keine Ausnahme sei: „Man sagt uns, es seien rund zweiundfünfzig Prozent“, die „hier lebend hinausfahren.“ Brodmann will es sich nicht „so leicht“ machen und seine Reportage mit dieser Szene als „versöhnliche, beruhigende, in die Zukunft weisende SchlußEinstellung eines Films über die Intensivstation“ ausklingen lassen. Nach einer Woche kommt das Fernsehteam noch einmal „zur Bilanz“ zurück (Seq. 21). Einige der Patienten seien inzwischen gestorben, aber die „junge Mopedfahrerin“ lebe noch, „wenngleich in desolater Verfassung.“ Die Kamera rückt sehr nahe an die Patientin heran, ohne daß allerdings eine Identifizierung möglich wäre. Brodmann trifft an ihrem Bett den ersten Oberarzt, der gemeinsam mit einem als Berater hinzugezogenen Nierenspezialisten die Lebenschancen der Patientin diskutiert. Der Spezialist plädiert für einen Abbruch der Behandlung: die Patientin sei eigentlich schon eine „Leiche.“ Der Oberarzt kann dies ethisch-moralisch nicht vertreten, da es ein direkt durchgeführtes Todesurteil wäre. Er spricht sich für eine grundsätzliche Weitertherapie von Patienten in einem solchen Zustand aus, da man die Chance einer Heilung niemals mit absoluter Gewißheit ausschließen könne. Andererseits bedeute dies häufig keine völlige Genesung der Patienten; viele blieben ihr Leben lang Pflegefälle, was bei den Angehörigen neben der psychischen Belastung auch oft zu finanziellen Problemen führe. Entscheidungen seien deshalb in jeder Hinsicht schwierig.

Der Film bietet keine Lösung, vielmehr spiegelt er das ethische Dilemma, in dem sich die Mediziner befinden. Deutlich wird jedoch, daß die Diskussion in der gesamten Gesellschaft geführt werden muß, da im Grunde jeder mit diesem Problem (direkt oder indirekt) konfrontiert werden kann. Die Kamera hält bis zum Schluß das Bild der Patientin fest. Brodmann spitzt die Problematik weiter zu:

„Je wunderbarer die Möglichkeiten, einen Menschen am Leben zu erhalten, desto schwieriger scheint die Antwort auf die Frage, wann ein Mensch tot ist. Die hohe Kunst der Lebensverlängerung kann zur Falle werden, die sich die Ärzte selber gestellt haben, und in der sie am Ende ratlos stehen bleiben.“

Die Natur trifft in diesem Fall eine »Entscheidung«: „Zwei Stunden nach dieser Aufnahme steht das Herz der Patientin still. Für immer.“ Fragwürdig bleibt letztlich, ob eine Intensivtherapie in jedem Fall sinnvoll ist. Der Film weist am Ende aber auch darauf hin, daß Ärzte nicht „Herren über Leben und Tod“ sein können, die Gesellschaft ihnen diese große Verantwortung nicht allein aufbürden kann. Mit diesem traurigen Schluß entläßt Brodmann die Zuschauer ohne die beruhigende Gewißheit eines glücklichen Ausgangs oder einer versöhnlich stimmenden Lösung der aufgeworfenen Probleme. Es bleibt ein bitterer Nachgeschmack, der das Publikum zum Nachdenken anregen soll. Der Film hätte auch mit der Verlegung eines Patienten auf die »Normalstation« enden können, doch diesen einfacheren Weg wählte Brodmann ganz bewußt nicht. Seine Reportage versucht, das Publikum durch »Aufklärung« „betroffen und neugierig“ zu machen.

IV.2.2 BERICHTE AUS DEM KNAST (1974–1976)

IV.2.2.1 Spannungssteigernde Fiktionalisierung und Gespräche

Brodmann konzipierte diese fünfteilige Reihe im Gegensatz zu Zimmermanns AKTENZEICHEN XY-Sendung als „Selbstdarstellung des Gefangenen“ und spitzte diesen Versuch pointiert zu: „XY-Zimmermann hat eine Ratte gejagt, und nun zeigen wir dem Publikum, daß seine Ratte ein Mensch ist.“³⁴⁷ Dabei schwebten ihm verschiedene Ebenen der Darstellung vor:

„Die subjektive Darstellung des Täters, Augenzeugen seines Lebens, Originalschauplätze, Fotos, Presseberichte, Dokumente als Stimme der Justiz, diese immer wieder als Anker: An dieser Geschichte kommt keiner vorbei, denn sie ist nicht erfunden.“³⁴⁸

Im Vordergrund standen also nicht die Jäger, sondern die von Polizei, Staatsanwaltschaft und Paragraphen Gejagten. Dabei ging es nicht um eine Be- oder Verurteilung der Taten; vielmehr sollte rekonstruiert werden, unter welchen Einflüssen, Bedingungen und Umständen Menschen zu kriminellen Handlungen getrieben werden. Brodmanns Ziel war ein Dokumentarfilm, der „alle puristischen Grundsätze, auf die wir stolz waren, verläßt:„

„Keine hochgezogene Augenbraue, kein Spiel mit versteckten Pointen, kein Soziologenlatein, kein bedeutungsträchtiges Lehrstück, kein Schmunzeln für Schlaue unter Schlaunen. Zu oft und zu lange haben wir mit gesellschaftskritischem Feuilletonismus bei Gleichgesinnten offene Türen ingerannt, den Beifall der Elite genossen und eine miserable Einschaltquote als Trophäe an den Hut gesteckt. Ich möchte Filme machen für die, die es angeht. Auch kein erhobener Zeigefinger!“³⁴⁹

Die zum Teil wie Krimis gestalteten und mit entsprechenden Titeln³⁵⁰ versehenen »semi-dokumentarischen« Filme, sozusagen „Krimis mit anderen Vorzeichen“, sah er selbst als Beitrag zu einer Suche nach „Formen der Berichterstattung über gesellschaftspolitische Zustände [...], mit denen wir ein großes Publikum erreichen können“³⁵¹:

„Der Sinn dieser Serie ist es vor allem, einer möglichst breiten Öffentlichkeit Zusammenhänge deutlich zu machen in einem Bereich, der gemeinhin beherrscht wird von der Phantasie der Kriminalautoren oder von einer Tatsachenberichterstattung, die sich mit Ermittlungsergebnissen der Polizei und der Justiz begnügen muß.“³⁵²

³⁴⁷ BRODMANN: *Wenn aus Ratten Menschen werden*. In: Die Weltwoche, Nr. 34. 18.09.1974.

³⁴⁸ BRODMANN: *Berichte aus dem Knast. Tagebuch eines Fernseh-Teams*. SWR-Archiv: N 02/02.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Brodmann gab zu, daß er bewußt „etwas reißerische Titel“ ausgewählt habe, „um zuerst einmal Aufmerksamkeit zu erwecken.“ Brodmann in einem Interview: *Verbrechen als Gebrechen*. In: Deutsche Volkszeitung, Nr. 39. 26.09.1974. – Die Titel lauten der Reihenfolge nach: BERICHT AUS ZELLE 25: DER TÄTER KAM UM MITTERNACHT (1974), BERICHT AUS ZELLE 49: DAS ENDE DER BITUMEN-BANDE (1974), BERICHT AUS ZELLE 105: DER FEUERTEUFEL VON FREIBURG (1974), BERICHT AUS ZELLE 88: DIE POSTRÄUBER VON MAULBURG (1976) und DIE SCHNELLEN JAHRE DES SCHÖNEN SIGI (1976), wobei letztgenannter Beitrag noch den Zusatz erhielt: PORTRAIT EINES AUSSENSEITERS, ein Indiz dafür, daß es Brodmann vor allem um die Persönlichkeit der Gefangenen, weniger um ihre Straftaten ging.

³⁵¹ Interview mit Brodmann. In: Medium. Nr. 9. 1974, S. 20.

³⁵² Ebd.

Die sonst übliche und hier nicht mögliche Spannung des ungewissen Ausgangs eines Verbrechens wurde ersetzt durch das Wissen: Die geschilderten Kriminalfälle sind trotz nachinszenierter Szenen keine Fiktionen, auch keine Dokumentarspiele, sondern »Tatsachenberichte« mit authentischen Tätern. Durch langwierige Verhandlungen mit dem Justizministerium von Baden-Württemberg erhielt Brodmann eine Drehgenehmigung in den Vollzugsanstalten von Bruchsal, Mannheim, Freiburg und Stammheim. Um allerdings dem Vorwurf zu entgehen, er habe sich in diesen Gefängnissen Paradedfälle ausgesucht, beschränkte er sich auf die Vollzugsanstalt Freiburg.

In allen Beiträgen stellte Brodmann die Selbstdarstellung der Gefangenen – durch Interviews in den Zellen – in den Mittelpunkt, entsprechend lauten die Titel der jeweiligen Folgen: *BERICHT AUS ZELLE...* Die Schilderung der Ereignisse und der Hintergründe für die jeweilige Tat aus Sicht der Inhaftierten wurde ergänzt durch Aussagen aus ihrem unmittelbaren Milieu: von Familienmitgliedern, Freunden, Vorgesetzten, Opfern und Arbeitskollegen, die das Gesamtbild abrunden. Zusätzlich ließ Brodmann den Tathergang ähnlich wie bei *AKTENZEICHEN XY* inszenieren. Allerdings setzte er keine Statisten ein; stattdessen folgt die Kamera beispielsweise dem Weg des Täters, sucht den Tatort auf oder empfindet den Tathergang nach. Zudem nutzte Brodmann Polizeifotos, um einen möglichst »authentischen« Eindruck der Straftat zu vermitteln. Die Kamera wirkt in diesen Passagen unruhig und reportagehaft. Zu den »nachinszenierten« Verbrechen hört der Zuschauer den Täter aus dem Off den Tathergang schildern, der durch Zitate aus dem Vernehmungsprotokoll oder aus der Urteilsverkündung ergänzt wird. Auch das Umfeld, der Besuch von Kneipen oder Diskotheken wird filmisch veranschaulicht, indem die Kamera die Orte, an denen der Täter sich aufhielt, aufsucht. Durch einen On-Auftritt vor dem Gefängnis-Gebäude leitet Brodmann in die jeweilige Thematik einer Folge ein und beschließt den Film ebenso mit einem Fazit. Die Beiträge dokumentieren, daß die Täter in gewisser Weise auch Opfer der Gesellschaft sind und das Wegsperren hinter Gittern nicht die sozialen Probleme lösen kann. So lautet Brodmanns Kritik im *FEUERTEUFEL VON FREIBURG* (1974): „Das sinnlose Einlochen im Namen des Volkes hat die Steuerzahler bis heute alles in allem eine halbe Million Mark gekostet. Ein kleiner Bruchteil dieser Summe hätte genügt, dem Mann eine vernünftige Lebenshilfe zu geben.“³⁵³. Insbesondere die On-Kommentierungen Brodmanns vermitteln die gesellschaftskritische Stoßrichtung der Filme, welche die deutsche Strafjustiz anprangern und eine Resozialisierung der Täter fordern, denn mit dem »Wegsperren« der Täter allein, würden die Probleme nicht gelöst: „Eine halbe Million ist der Preis für die Ruhe der Bürger, die die sozial Gescheiterten hinter Gittern wissen wollen. Und sozial-therapeutische Anstalten gibt es kaum, weil sie unpopulär sind.“³⁵⁴

Protagonist seines ersten Beitrags, *DER TÄTER KAM UM MITTERNACHT* (1974), ist der Mörder Heinz T., der eine lebenslängliche Haft in der Vollzugsanstalt Freiburg verbüßt. Der Film schildert den Lebensweg des Täters und die Umstände, die ihn zum Mörder werden ließen. Interviews mit seinen Erziehern, Freunden und Arbeitskollegen bieten Erklärungen für mögliche psychologische Hintergründe der Tat. Brodmann stellt die Strafjustiz in Frage, wenn er feststellt:

„Die harte Wirklichkeit ist, daß dieser noch junge Mensch sein Leben im Gefängnis verbringt als Folge einer panischen Kurzschlußhandlung, die ihm kaum ganz bewußt werden konnte. Lebenslänglich – das ist auch Sterben, aber es dauert Jahrzehnte.“

³⁵³ Kommentar Brodmanns in dem Beitrag *DER FEUERTEUFEL VON FREIBURG*

³⁵⁴ Brodmann in *DER FEUERTEUFEL VON FREIBURG*.

Der zweite Film, *DAS ENDE DER BITUMEN-BANDE* (1974), rekonstruiert dagegen die Bank- und Raubüberfälle einer Bande, deren Anführer seinen Lebensweg schildert. Angehörige des Täters ergänzen seine Aussagen. Szenen aus dem Stuttgarter Unterwelt-Milieu und Nachinszenierungen der Einbrüche vermitteln dem Zuschauer Eindrücke von Tat und Tätern. Auch hier versucht Brodmann eine Art Täterprofil zu zeichnen und sucht nach Gründen für die kriminelle Entwicklung, die u. a. in der seelischen Grausamkeit der Mutter zu suchen sind. Kritisch fragt Brodmann nach den psychischen Folgen von Erziehungsfehlern und der Verantwortung der Gesellschaft. Der Täter selbst sieht in der Strafe „ein(en) Akt des Hasses [...]“. Strafe ändert nichts. Strafe verbittert einen Menschen.“ Brodmann äußert seine Gesellschaftskritik über die Feststellung des Häftlings, daß „am meisten die Rechte der Besitzenden geschützt“ würden, und diese „Verbrechen begehen, ohne dabei erwischt zu werden.“

Im dritten Beitrag geht es um einen inhaftierten Brandstifter, der sich nach seiner Tat freiwillig der Polizei stellte. Presse und empörte Öffentlichkeit sprachen vom *FEUERTEUFEL VON FREIBURG* – so auch der Titel des Beitrags von 1974; dennoch handelt es sich um keinen Pyromanen, da ihm das Feuerlegen kein Vergnügen oder gar Lust bereitet. Hintergründe für die Tat könnten hier – so die Argumentation des Films – in einer psychisch nicht bewältigten Ausreise (im Jahre 1972) aus der sozialistischen DDR in den kapitalistischen Westen liegen, mit dessen gesellschaftlichen Strukturen der Täter nicht zurecht kommt. Nach einigen Bagatelldelikten und Selbstanzeigen weist man ihn in eine Heil- und Pflegeanstalt ein, doch er ist weder geisteskrank, noch abnorm. Für verschiedene kleinere Straftaten wird er immer wieder arrestiert und findet schließlich nicht mehr in ein normales Leben zurück. So bezichtigt er sich selbst Vergehen, die er nicht begangen hat, um (beispielsweise über Weihnachten) im Gefängnis »Zuflucht« vor der ihm inzwischen fremden »Wirklichkeit« zu finden. Der Großbrand – es entstand ein Sachschaden von zweieinhalb Millionen Mark – erscheint wie ein Notsignal eines verzweifelten Menschen, der sich nur noch hinter Gefängnismauern sicher und geborgen fühlt. Erkennbar wird auch in diesem Beitrag Brodmanns Gesellschaftskritik:

„Unser Mann [...] hat die Ventile seiner Verzweiflung immer geöffnet, wenn man ihm seine Vorstrafen und sein Versagen um die Ohren schlug, um ihn noch kleiner zu machen und ihn um seine Rechte zu prellen. [...] Er ist im Schließfach abgestellt. Man kann sich fragen, was soll das Ganze, denn eigentlich gehört der Mann gar nicht ins Gefängnis.“

DIE POSTRÄUBER VON MAULBURG (1976) versucht, den Raubüberfall von Heinz S. und seinen zwei Komplizen auf das Postamt von Lörrach zu rekonstruieren. Durch einen Schußwechsel mit der Polizei wird einer der Komplizen getötet, und Heinz S. verliert sein Bein. Vehement übt der Film Kritik an dem übermäßig harten Vorgehen der Polizei, zumal es sich bei den Tätern um keine Profis gehandelt hätte. Wechselweise – unterstützt durch Polizeifotos und Aufnahmen vom Tatort – erzählen Heinz S. und seine Schwester die Geschichte dieses Postraubes und seine Hintergründe. Aufgrund der Beinamputation leidet der Protagonist – neben seiner Haftstrafe – außerdem unter starken Phantomschmerzen. Im Kommentar drückt Brodmann die Hoffnungslosigkeit des Täters aus:

„Jedesmal wenn ich Heinz S. begegne, überkommt mich seine Hilflosigkeit. Er gehört zwar zu den wenigen Gefangenen, die nicht von ihrer Familie im Stich gelassen sind, aber er ist allein mit der reichlich hoffnungslosen Frage nach den Zukunftschancen eines vorbestraften Invaliden, und er ist allein mit seinen täglichen Schmerzen.“

Gerade in diesem Fall stellt sich der Sinn und Unsinn von Haftstrafen, zumal Heinz S. sich aufgrund seiner Invalidität als „Opfer eingesperrt“ fühlt: „Der Vollzug“ – so Brodmann – könne „bei ihm nur zerstörend wirken.“

DIE SCHNELLEN JAHRE DES SCHÖNEN SIGI -- PORTRÄT EINES AUSSENSEITERS (1976), der letzte Beitrag der Reihe, wirkt im Gegensatz zu den anderen vier Filmen zunächst leicht und heiter, stellenweise humoristisch, was nicht zuletzt auf den – fast – plaudernden Ton des Protagonisten zurückzuführen ist, der mit Witz und Charme seine verbrecherische »Karriere« von einfachen Diebstählen bis hin zu schweren Delikten schildert. Ein Raubüberfall mit siebenhunderttausend Mark Beute bringt ihn schließlich für sechs Jahre ins Zuchthaus. Weitere Einzelheiten zum Tathergang schildern ein Kriminalkommissar, der Sigi nach einer AKTENZEICHEN XY-Sendung identifizierte, seine Schwester, seine Tante und ein Gerichts-Redakteur, der ihn – beeindruckt von seiner Wesensart – nach der Verurteilung betreut. Selbst seine Opfer empfinden durchaus Sympathie für Sigi. Wie bei den vorhergehenden Beiträgen auch, benutzt Brodmann Fotos, Interviews mit Erziehern und Opfern, um die Tathintergründe zu ermitteln. Die Heiterkeit dieses Beitrags wird musikalisch unterstrichen durch ein Klaviermotiv (»*The Entertainer*«) aus dem Film DER CLOU³⁵⁵, das leitmotivisch Sigis Äußerungen begleitet und seine sympathisch-humorvolle Art, sein selbstironisches und augenzwinkerndes, beinahe komödiantisches Auftreten zusätzlich betont. Beim Zuschauer werden dadurch Sympathien für den Täter geweckt, ähnlich wie bei den beiden Filmhelden in Der Clou (gespielt von Paul Newman und Robert Redford), die gerade aufgrund ihrer menschlichen, aber durchaus liebenswerten Schwächen sympathisch wirken. Ironischerweise wird Sigi für einen nicht begangenen Einbruch in Untersuchungshaft genommen und durch ein Foto in der AKTENZEICHEN XY-Sendung als Täter eines bis dahin nicht aufgeklärten Raubüberfalls identifiziert.

Sigi versucht, sich im Gefängnis weiterzubilden und gelangt zu der Erkenntnis, daß er es eigentlich gar nicht nötig hat, als Gesetzesbrecher die Gesellschaft herauszufordern. Erstaunlicherweise möchte er nicht seine Herkunft oder sein Elternhaus für seine kriminelle Entwicklung verantwortlich machen, obwohl er unter der äußerst strengen Erziehung und dominanten Führungsrolle seines Vaters litt. Nach ersten kleineren Straftaten landete Sigi das erste Mal in einer Jugendstrafanstalt. Die Kamerafahrt entlang des Stacheldrahtzauns spiegelt seine Situation wieder: Die Strafen führen bei ihm nicht zur Einsicht, sondern zu Trotzreaktionen. Im Gespräch mit Brodmann zeigt er sich zunächst zuversichtlich, denn er hofft, in absehbarer Zeit auf Bewährung entlassen zu werden. Seine Resozialisierung sieht nach einem Idealfall aus. Sigi selbst hat erkannt: Das wars nicht wert. Freiheit ist nicht mit Geld aufzuwiegen [...]. Man kann sich auch anders eine Existenz aufbauen. Doch seine Entlassung wird vom zuständigen Richter abgelehnt. Darauf bittet Sigi das Fernseh-team noch einmal zum Gespräch, um seiner Verbitterung Ausdruck zu verleihen. Augenfällig wird seine völlig veränderte, resignative Haltung, die sich in der Mimik und Körpersprache ebenso ausdrückt wie in seinen Aussagen und zudem durch die Schwarzblende am Ende des Films unterstrichen wird. Die zunächst so positiv scheinende Zukunft des Häftlings erscheint nun hoffnungslos.

³⁵⁵ Der Originaltitel des Films lautet: THE STING, USA 1973. Regie führte George Roy Hill, die Musik wurde von Marvin Hamlisch komponiert. Diese intelligente Gängsterkomödie zeichnet sich durch überraschende Pointen und einen hintergründigen Witz aus: Zwei kleine Trickbetrüger legen unwissentlich einen ebenso eiteln wie mächtigen Gangsterboß herein.

IV.2.2.2 Sympathie für Außenseiter der Gesellschaft

Insgesamt drückt sich auch in dieser Reihe Brodmanns gesellschaftskritischer Blick aus, denn die Hintergründe für Straftaten, aber auch der Strafvollzug selbst, spiegeln die gesellschaftlichen und sozialen Probleme der Bundesrepublik. Die Filme – im Stil eines »Betroffenheitsjournalismus« – nehmen den Standpunkt der Häftlinge ein und bieten ihnen in ausführlichen Gesprächen die Gelegenheit, den Tathergang sowie mögliche Ursachen zu schildern. Sie sind deutlich von einer gewissen Parteinahme und Solidarität mit den Straftätern gekennzeichnet. Zwar werden ihre Äußerungen mit der Sichtweise von Angehörigen, Opfern oder Polizeibeamten konfrontiert, aber insbesondere Brodmanns Kommentare unterstreichen die Intention der Filme, Verständnis für Gründe und Ursachen von Kriminalität zu wecken und diese nicht bei den Tätern allein, sondern vor allem in der Gesellschaft zu suchen. Unterstützt wird diese gesellschaftskritische Intention auch auf visueller Ebene: durch hohe Stacheldrahtzäune, Gefängnismauern, kleine vergitterte Gefängnisfenster, das umständliche und nicht endenwollende Auf- und Zuschließen von Türen, hallende, endlos scheinende Flure sowie die – trostlos wirkenden – Bilder aus den Zellen selbst.

Brodmann ging es indes nicht darum, alle Verbrecher generell freizusprechen oder für einen freien Strafvollzug zu plädieren; sein Anliegen war es, auf die Situation von Häftlingen aufmerksam zu machen. Die Gesellschaft sollte – so die Argumentation seiner Filme – ihre Täter nicht einfach nur für einige Jahre wegsperren, sondern Ursachen und Hintergründe von Kriminalität erforschen und nach Möglichkeit auch beseitigen. Die Filme fordern eine Resozialisierung der Täter, die bereits im Gefängnis beginnt (z. B. Bildung, psychologische Betreuung, Erlernen eines Berufes etc). Das ist eigentlich nichts Neues und wird auch im Film ansatzweise gezeigt, doch darüber hinaus appelliert Brodmann an das Verantwortungsgefühl der Gesellschaft. Seine Beiträge versuchen aufzuzeigen, daß niemand als Verbrecher geboren wird, und die Gesellschaft Verantwortung zu tragen hat für Fehlentwicklungen und schlechte Erziehung.³⁵⁶ Diese Sichtweise trug ihm nicht nur Beifall, sondern auch harsche Kritik ein. So lautete die Überschrift einer Rezension in der »Welt«: „Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig...“, wobei insbesondere Brodmanns Kommentare als „permissiver Brei aus larmoyanter Banal-Psychologie und aggressiver Sozialkritik“ kritisiert wurden.³⁵⁷ Die Zeit lobte dagegen „Takt und Humanität“ der Filme, wenngleich gerade die „fiktionalisierenden Effekte à la Aktenzeichen XY“ als zu „reißerisch“ empfunden wurden.³⁵⁸

Durch diese fiktionalisierenden Elemente wie Nachinszenierungen, das Aufsuchen der Tatorte oder eine reportagehaft-unruhige Kamera wird einerseits Spannung erzeugt, andererseits ein hoher Grad an »Authentizität« suggeriert, unterstützt durch Polizeifotos, die Tatort, Tatwaffe, Opfer und Beute zeigen. Ähnlich wie in der Sendung AKTENZEICHEN XY wird durch die reportagehafte Inszenierung ein Gefühl des »Dabei-seins« beim Zuschauer evoziert, wobei allerdings das Schildern des Tathergangs durch den Häftling aus dem

³⁵⁶ Er selbst betreute einen Häftling über mehrere Jahre hinweg, den er während der Dreharbeiten kennengelernt hatte. Allerdings riß die Verbindung nach dessen Haftentlassung ab. Brodmann war kein Erfolg beschieden, denn sein ehemaliger Zögling wurde wieder straffällig. In einem Artikel beschrieb Brodmann dieses fast aussichtslose Unterfangen so: „Das, was man mit einem großen Schlagwort Resozialisierung nennt, ist das meist sehr schwierige Unterfangen, einem Straftatlassenen, der durch die Methoden des Strafvollzugs jahrelang die sogenannte Gesellschaft als strafenden Feind exemplarisch vor Augen hatte, eben diese gleiche Gesellschaft als Partner anzubieten: Nachdem wir ihn lange genug geprügelt haben, darf er sich nun so verhalten, wie es uns paßt.“ BRODMANN: *Nächstenliebe*. In: National-Zeitung, 08.11.1976.

³⁵⁷ WELT, DIE: *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig...* 18.09.1974, n.N.

³⁵⁸ JENS, Walter (Momos): *Fallstudie an einem Subjekt*. In: Die Zeit, 20.09.1974.

Off daran erinnert, daß die Tat bereits geschehen ist.

IV.2.3 Fazit: Entwicklung zu subjektiv-essayistischen Formen

Ganz im Gegensatz zu seiner Reihe *BERICHTE AUS DEM KNAST*, die mit fiktionalisierenden und spannungssteigernden Elementen arbeitet, bemühte sich Brodmann in seinem Film *DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I* um eine »authentische« Beobachtung der Ereignisse, ohne in das Geschehen vor der Kamera einzugreifen. Der Zuschauer wird so zum »Augenzeugen«. Die Dramaturgie des Films ergab sich aus dem »authentischen« Ablauf der Ereignisse, wobei ein Höhepunkt, auf den alles zuläuft, fehlt. Die Spannung des Films resultiert einerseits aus seiner reportagehaften Haltung, die ein Gefühl des unmittelbaren Dabeiseins evoziert, andererseits aus dem ungewissen Schicksal der einzelnen Patienten. Obwohl der Kommentar an einigen Stellen Entwicklungen vorwegnimmt, entsteht insgesamt der Eindruck, als ob sich Zuschauer und Autor auf dem gleichen Wissensstand befänden.

Zwar läßt auch die Reihe *BERICHTE AUS DEM KNAST* Brodmanns gesellschaftskritische Haltung erkennen, doch im Kontext seines Gesamtwerkes und verglichen mit der visuell anspruchsvollen Reportage über die Intensivmedizin werden die Beiträge insgesamt seinen dokumentarästhetischen Ansprüchen sicher nicht gerecht, sondern verweisen vielmehr auf eine Phase der thematischen und formalen Suche. Aber auch *DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I* entsprach in seiner sich um Authentizität bemühenden beobachtenden Haltung nicht ganz Brodmanns Vorstellungen einer für das Publikum deutlich erkennbaren »transparenten Subjektivität« des Autors.

Der leitmotivische Einsatz von Musik im letzten Beitrag der Reihe *BERICHTE AUS DEM KNAST* deutet hingegen eine Entwicklung zu subjektiv-essayistischen Formen an, die Brodmann in den folgenden Jahren, zum Beispiel in seinen Filmen für die Reihe *MAGISCHE NAMEN* (1977–1981), verstärkt einsetzt. In seinem Portrait *RUDOLF STEINER* (1977), das nur ein Jahr nach dem Ende seiner Gefängnisreihe entstand, dominiert die Musik als satirisch-kritische Kommentar-Ebene und beeinflusst die ästhetische Gestaltung des Films nachhaltig.

Die ästhetische Souveränität und politische Ausrichtung der *MAGISCHEN NAMEN* zeugt von einer »Konsolidierung« in Brodmanns Schaffen, der sich in den folgenden Jahren verstärkt Personen der Geschichte, Kultur sowie Politik zuwendet und dabei seinen eigenen, persönlichen Interessen folgt. Stilprägend ist insbesondere sein subjektiver Blick, die Einbeziehung seiner eigenen Person und Sichtweise. Der »erhobene Zeigefinger«, den er rückblickend an den *ZEICHEN DER ZEIT*-Beiträgen kritisierte, taucht nun nicht mehr auf. Allerdings erwies sich sein Vorsatz aus dem Jahr 1974, keine elitären »Lehr- und Schmunzelstücke« mit „miserabler Einschaltquote“ mehr zu produzieren, als ein Drahtseilakt zwischen anspruchsvoller Information und publikumswirksamer Unterhaltung.³⁵⁹

³⁵⁹ BRODMANN: *Wenn aus Ratten Menschen werden*. In: Die Weltwoche, 18.09.1974.

IV.3 MAGISCHE NAMEN (1977–1981)

IV.3.1 Das Prinzip des Aktualitätsbezugs

Insgesamt drehte Brodmann fünf Filme unter diesem Reihentitel³⁶⁰, wobei sein Film RUDOLF STEINER (1977) in ästhetischer Hinsicht deutlich herausragt.

Das Prinzip des Aktualitätsbezugs, eine Bezugnahme historischer Ereignisse und Personen auf die Gegenwart, kennzeichnet die Reihe MAGISCHE NAMEN und verdeutlicht, daß Brodmann nicht beim bloßen Aufzeigen von Fakten und Daten stehenbleiben will. Am Anfang seines Filmes PESTALOZZI (1981) erläutert er sein Konzept: „Ich meine, daß jede Geschichtsbetrachtung vertane Zeit ist, wenn wir die Geschichte nicht an den Realitäten der Gegenwart wiedererkennen.“ Der (historische) Schweizer Pädagoge und Sozialreformer Johann Heinrich Pestalozzi dient ihm folglich nur als Ausgangspunkt, um sich mit dem (gegenwärtigen) Schweizer »Nonkonformisten« Hans A. Pestalozzi auseinanderzusetzen. Ähnlich verfährt er in den anderen Beiträgen, die „charismatische Gestalten der Zeit- und Kulturgeschichte unter dem Aspekt“ betrachten: „Was haben sie ursprünglich angestrebt, was wurde vom Angestrebten erreicht, was geschieht heute in ihrem Namen, wie werden sie von ihren Epigonen interpretiert?“³⁶¹

Interessant ist auch innerhalb dieser Reihe die thematische Vielseitigkeit Brodmanns, der so extrem unterschiedliche historische Persönlichkeiten wie Machiavelli, Mussolini, Steiner, Pestalozzi oder Che Guevara portraitiert, ein Querschnitt durch das politische Spektrum von der äußersten »Rechten« bis zur äußersten »Linken«. So fragt Brodmann nach dem Einfluß CHE GUEVARAS (1979) auf die »Linke« der Zeit, sucht die Verbindungslinien des italienischen Neofaschismus zum »Duce« in BENITO MUSSOLINI (1977) und beobachtet in MACHIAVELLI UND DIE MANAGER (1981), wie sich deutsche Führungskräfte in Florenz in den Prinzipien des Machttheoretikers unterweisen lassen, wobei ihn allerdings weniger die historische Person, als vielmehr der Umgang der heutigen Gesellschaft mit Machiavellis Machttheorien interessiert. Er begleitet Teilnehmer und Lehrer eines Managerseminars und stellt – nach einem informierenden Teil zu Person, Leben und Lehren Machiavellis – die Kernfrage des Films:

„Was suchen Manager bei Machiavelli? Verstehen sie sich in ihrer Machtposition als bruchlose Epigonen des Renaissance-Fürsten? Oder ist vielleicht die Überlegung im Spiel, daß Machiavellis Lebensregeln für Fürsten seiner Zeit auf jede Form der Herrschaft übertragbar seien?“

Brodmann kontrastiert dabei Machiavellis Lehren und deren Auslegung im Seminar. Offensichtlich wird der Versuch der Seminarleiter, Machiavellis Theorien moralisch zu rechtfertigen, und Brodmann stellt fast resigniert fest: „Alle Gruppen haben sich als gelehrige Machiavelli-Schüler erwiesen.“ Diese Einschätzung wird durch die Aussage eines Seminaristen bestätigt: „Jedes Mittel ist erlaubt, wenn es Erfolg verspricht. In diesem Fall also auch ein Mittel, das gegen das Gesetz verstößt.“ Der Film endet mit einem Zitat aus

³⁶⁰ Daneben entstanden noch vier weitere Filme unter diesem Reihentitel: Helmuth Rompa produzierte die drei Beiträge JOHN F. KENNEDY - CHARISMA IM WEISSEN HAUS (12.09.1977), SIR WINSTON CHURCHILL – BILD EINES KRIEGER. PORTRAIT DES ENGLISCHEN PREMIERMINISTERS (25.03.1979) und ALFRED C. KINSEY – DER MANN, DEN KEINER KANNTE (16.07.1981); von Gerhard Konzelmann stammt der Beitrag: NAPOLEON – ERST ST. HELENA MACHTE IHN UNSTERBLICH (11.02.1979).

³⁶¹ Notiz Brodmanns zur Reihe MAGISCHE NAMEN in seiner privaten »Filmographie«, SWR-Archiv: N 02/02.

Machiavellis Lehre, in der die moralisch äußerst bedenkliche Erfolgsmaxime – scheinbar auch für heutige Führungskräfte in der Wirtschaft – lautet: „Ein Fürst braucht nur zu siegen und seine Herrschaft zu behaupten, so werden die Mittel dazu stets für ehrenvoll gehalten und von jedem gepriesen werden.“

Deutlich wird die kritische Stoßrichtung des Films, der im Gesamtkontext der Reihe auch nicht unbeantwortet bleibt, denn mit PESTALOZZI (1981), der nur einen Monat später ausgestrahlt wurde, entwirft Brodmann ein Gegenbild zur machiavellistischen Theorie der Machterhaltung um jeden Preis. Der Film benutzt den historischen Pädagogen und Sozialreformer Pestalozzi (1746–1827), ein „Wohltäter der Kinder“ und „Menschenfreund“ („So kennt ihn die Welt. So sieht man ihn, so will man ihn sehen. . .“) als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dem »Nonkonformisten« und Nachfahren Hans A. Pestalozzi, einer der „prominentesten Aussteiger der Schweizer Gesellschaft.“ Entsprechend lautet der Untertitel des Films: DER ALTE UND DER NEUE. Der Film belegt, daß der historische Pestalozzi nicht nur „Gebärden der Sanftmut und des Wohlwollens“ verteilte – wie die Gemälde es suggerieren –, sondern ein »Revolutionär« war, der starke Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit übte und dabei immer noch aktuell ist. So begnügt sich der Film nicht mit dem Blick in die Vergangenheit, sondern wendet sich der Gegenwart und ihren Problemen zu: beispielsweise den Unruhen und Protesten der Züricher Jugend in den achtziger Jahren.

Der Nachfahre Hans A. Pestalozzi, mit dem Brodmann ein ausführliches Interview führt, übt nicht weniger Kritik an der heutigen Gesellschaft als sein Vorfahre. Sinnbildlich für seinen Ausstieg zeigt ihn eine Interview-Sequenz in seinem Garten beim Gänsefüttern. Der ehemalige Topmanager und Wirtschaftsdozent stellt – im Gegensatz zu den Teilnehmern des Machiavelli-Seminars – Theorie und Praxis der Gesellschaftsführung in Frage:

„In hierarchischen Strukturen kommen immer nur solche Leute nach oben, die sich hundertprozentig in diese Strukturen einfügen können. Es ist ja undenkbar, daß ein Nonkonformist Karriere machen kann, oder daß ein völlig anders Denkender irgendwie nach oben kommen könnte.“

Pestalozzi, der sich trotz ähnlichen gesellschaftlichen Engagements nicht mit seinem berühmten Vorfahren identifizieren möchte, setzt sich seit seinem Ausstieg für die Umwelt ein, kämpft gegen den »Fortschrittswahn«, unterstützt Bürgerinitiativen und ermutigt Lehrer zum »Denken«, „da die Repression in der Schule [...] heute ganz extrem“ sei. So unterstützt er auch die Idee der Waldorfschulen, da dort das „Individuum“ im Mittelpunkt stehe und Wert auf „Lebensgestaltung“ gelegt werde. Der Film begleitet den „Rebell aus der Schweiz“ bei Vorträgen, um eine Antwort auf Brodmanns Frage: „Ist Pestalozzi ein Linker?“, zu finden. Dieser ordnet sich jedoch weder „links noch rechts“ ein. Die wesentliche „Unterscheidung“ innerhalb der gesellschaftlichen Auseinandersetzung sei heute „unten und oben“. Am Ende des Films drückt er seine utopische Hoffnung auf eine Schweiz aus, „die so offen und frei ist“, daß mehr „Gerechtigkeit“ und „Humanität“ herrschen, eine Utopie, die auch Brodmann zeitlebens verfolgte.

Neben dem Aktualitätsbezug fällt insbesondere in RUDOLF STEINER (1977) die subjektive Haltung Brodmanns, seine Anwesenheit im Filmtext auf, die eine sehr persönliche Herangehensweise offenbart. Gerade dieser Film markiert einen Wendepunkt innerhalb seines Schaffens, denn durch den selbstbewußten Einsatz von Musik bricht er einerseits mit den »puristischen« Prinzipien der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe, andererseits deutet die ästhetische Perfektion auf ein Ende der inhaltlich-formalen Experimente hin, wie sie die vorangegangene Reihe BERICHTE AUS DEM KNAST noch spiegelt.

IV.3.2 RUDOLF STEINER – RECHERCHEN AUF DEM ANTHROPOSOPHENHÜGEL (1977)

Das Besondere und Neuartige in diesem ästhetisch anspruchsvoll gestalteten Steiner-Portrait ist der selbstbewußte Einsatz von Musik, ein Stilmittel, dem er sich, so Brodmann rückblickend, zunächst mit „großer Zurückhaltung“ genähert habe:

„Die Möglichkeit, Musik als Stimmungselement im Dokumentarfilm zu verwenden, kann spannend, lehrreich und gefährlich sein. Gefährlich vor allem dann, wenn man den Zuschauer mit dem Getön so auf der Gefühlswoge abfahren läßt, daß er sein Gehirn in die Zimmerstunde schicken kann. So etwas kam überhaupt nicht in Frage in der damals berühmten Dokumentarabteilung des Stuttgarter Senders, [...]. Dort galt das strenge Prinzip: Keine Musik im Dokumentarfilm, es sei denn, sie kommt auch optisch vor. Das war eine gute Schule, denn nach Jahren der Enthaltsamkeit näherte man sich diesem Stilmittel mit großer Zurückhaltung aufs Neue und zwar nur dort, wo sich die Beteiligung der Musik sozusagen aus einer inneren Notwendigkeit ergab.“³⁶²

Bereits die äußerst kunstvolle Gestaltung von Prolog und Exposition auf Bild- und Ton-Ebene vermittelt dem Zuschauer Brodmanns zentrale (kritisch-satirische) Intention, so daß eine detaillierte Analyse des Filmanfangs sinnvoll erscheint.

IV.3.2.1 Exemplarische Analyse von Prolog und Exposition

Der *Prolog* führt den Zuschauer in eine „Welt, die auf scheinbar unerschütterlichen Pfeilern ruht.“³⁶³ Idyllische Aufnahmen, die an Postkartenmotive erinnern, der entfernte Gesang eines Kirchenchores und Vogelgezwitscher scheinen Brodmanns Feststellung zu belegen: „In Arlesheim bei Basel bietet sich die Schweiz extrem typisch dar.“ Mit der Offenbarung seiner persönlichen Beziehung zu diesem Ort legitimiert er seine Aussage: „Ich kann das behaupten, denn ich bin hier aufgewachsen.“ Die bewußte Anwesenheit des Autors, seine subjektive Haltung, prägt den Film und das Verhältnis zum Rezipienten, der das »erzählende Ich« auf seinen – sehr persönlichen – Recherchen begleitet.

Eine Verknüpfung von Ton- und Bild-Ebene, von Schlagworten und »Schlagbildern« veranschaulicht die Werte dieser Postkartenwelt: „Tradition, Autorität, Ordnung, Wohlstand, Gott und „Vaterland“, illustriert von entsprechenden Bildern eines Bankhauses, der Kirche und Wohngebäuden. Die visuelle Gestaltung kommentiert den Begriff Vaterland“ ironisch, indem die Fassade einer Metzgerei den entsprechenden Bildausschnitt dominiert und die Schweizer Flagge gleichsam an den rechten Bildrand zu drängen scheint. Die folgenden Einstellungen, die allmählich zum Thema überleiten, setzen diese Irritation fort: Eine seltsam befremdlich wirkende Frau mit Strohhut und langem Rock geht langsam durchs Bild, und Brodmann weist auf die „kleine Beunruhigung“ hin, die von der einen oder anderen merkwürdigen Gestalt“ seiner Kindheit ausging.³⁶⁴

³⁶² BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

³⁶³ Zitat aus dem Filmkommentar. Im folgenden werden Filmzitate nicht weiter gekennzeichnet.

³⁶⁴ Diese inszenierte Szene kann als weiteres Indiz für eine Befreiung von den strengen Stuttgarter »Normen« gewertet werden.



Mit Blick auf den Dom benennt er die vom Pfarrer geschürten Vorurteile: die Anthroposophen aus dem Nachbardorf Dornach galten als „Spinner“ und „unschweizerische Heiden“, deren „denkender Kopf“, Rudolf Steiner, „in seinem Götzentempel [...] mit Beelzebub persönlich Umgang pflegte.“ Dieser ignoranten Haltung stellt Brodmann seine »aufklärerischen« Recherchen gegenüber: „Was sind die Anthroposophen?“

Auffällig ist die filigrane Montagetechnik der drei Ebenen Musik, Bilder und Kommentar. Als Filmmusik wählte Brodmann Richard Strauss' Sinfonie »*Tod und Verklärung*«. Der erste Satz, ein Largo, beherrscht – in voller Länge – das Ende des Prologs und die folgende Exposition, die nach den furiosen Anfangstakten des zweiten Satzes, *Allegro molto agitato*, endet, ohne daß Brodmann Kürzungen vorgenommen hätte. Leise führen Violine und Bratsche mit zwei traurig dumpfen Akkorden³⁶⁵ das ruhige, düstere »Todesmotiv« ein, das eine mystisch-geheimnisvolle Stimmung verbreitet. Entsprechend schwenkt die Kamera mit bewußter Unschärfe langsam von links nach rechts durch das Geäst und Blattwerk eines Baumes: Die Kamera wird so zum heimlichen Beobachter, zum Eindringling in eine fremde Welt. Brodmann offenbart sein persönliches Interesse:

„Aber nach einigen Jahrzehnten sind sie immer noch da, mehr denn je, kann man sagen, und inzwischen hat das Leben geschult, und aus der Ignoranz ist Wissbegier geworden. So komme ich nach vielen Umwegen zum ersten Mal auf den Dornacher Hügel in eine sonderbare Landschaft, die vorerst einmal sprachlos macht.“

Er distanziert sich mit diesem Kommentar von der vorurteilsbeladenen Welt seiner Kindheit und beschreibt die Ausgangssituation seiner Recherchen: Ziel ist eine subjektive, aber aufgeschlossene Erkundung, wobei die ersten Eindrücke – visuell und musikalisch unterstrichen – den Autor allerdings „sprachlos“ machen. Unmittelbar im Anschluß an den Kommentar setzen Holzbläser mit einem leisen Grundton zur Unterstützung des »Todesmotivs« ein, während in der Ferne die – aus dem sie umgebenen Wald herausragende – langgestreckte Kuppel des Goetheanums langsam ins Bildfeld rückt. Die Bildkomposition schließt mit dem

³⁶⁵ MAUKE, Wilhelm: *Tod und Verklärung*. In: Walden, Herwarth (Hg.): Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen. Berlin, ohne Jahresangabe, S. 77.

Ende des Schwenks: Das Goetheanum wird vom schemenhaften Blattwerk des Vordergrunds umrankt. Lediglich eine Pauke führt das Motiv zwei Takte lang weiter. An diese Stelle musikalischer Spannung, gleichsam „schicksal-haften Pochens“³⁶⁶, setzt Brodmann den Titelvorspann: Reihennamen, Untertitel und Autor erscheinen in »normaler« Schrift, der Name »Rudolf Steiner« in großen Frakturbuchstaben, die diesen als Angehörigen einer vergangenen, altertümlichen Epoche ausweisen.

Es folgt die *Exposition*, die von neblig-grauen Bildern dominiert wird, in denen seltsame, ungewöhnliche Natur- und Architekturformen miteinander verbunden werden:

Seq.	Einst.	Dauer	Zeit	Musik	Bildinhalt
1.	1–9	0:53	3:02	Erschöpfungsmotiv	Architektur ("Hügel des Schweigens")
2.	10–12	0:24	3:26	Wehmutsmotiv	Anthroposophen (Jenseitsorientierung)
3.	13–15	0:55	4:21	Erschöpfungsmotiv	Architektur (Jenseitsorientierung)
4.	16–20	1:11	5:32	Kindheitsmotiv	Anthroposophen: ihre vs. unsere Welt
5.	21–24	0:35	6:07	Kindheitsmotiv	Architektur (Fremdheit)
6.	25–29	0:46	6:53	Erschöpf./Wehmut	"Gralshüterinnen"
7.	33–31	0:32	7:25	Allegro-Anfang	Goetheanum / Steiner (übermächtig)

(*Einstellungsgraphik der Exposition*)

Die erste Einstellung zeigt hinter kahlen, knorrigen Ästen die geschwungenen, aufgelösten Formen eines Betonbaus, Einstellung drei und vier geben den Blick auf einzelne Häuser mit Wischblenden frei, die wie ein Vorhang hochfahren.³⁶⁷ Die Streicher des Orchesters nehmen das »Erschöpfungsmotiv«³⁶⁸ auf, wobei die Molltonart die dämmrig-geheimnisvolle Stimmung zusätzlich unterstreicht. Parallel zum Einsatz der Holzbläser greift der Kommentar in Einstellung vier diese Stimmung auf: „Mir scheint, ich bin auf einem Hügel des Schweigens gelandet. Kein Hundegebell, kein Kindergeschrei, kein offenes Fenster. Geheimnisvolle Häuser schlafen in den Morgen hinein.“



³⁶⁶ MAUKE, Wilhelm: *Tod und Verklärung*, S. 77.

³⁶⁷ Wie aus einem Gespräch mit Frau Huber zu erfahren war, sollte der Effekt eines Augenaufschlags erzielt werden. Brodmann war mit dem Ergebnis aber anscheinend nicht zufrieden.

³⁶⁸ MAUKE, Wilhelm: *Tod und Verklärung*, S. 78.



Der »Ich-Erzähler« scheint den Ort seines Interesses – den Anthroposophenhügel – erreicht zu haben, sein Blick fällt auf geschlossene Fenster und Türen (E 5). Der von der Musik konnotierte „Dämmerzustand“³⁶⁹ wird als Morgenstimmung gedeutet, die Architektur »verlebendigt«, wenngleich sie sich (noch) im »schlafenden« Zustand befindet. Kommentar und Holzbläser enden gleichzeitig; die beiden folgenden kurzen Flöteneinsätze, unterbrochen von einer Pause, werden transformiert in das Bild einer im Astgewirr versteckten Amsel (E 8; E 10). Brodmann greift das Motiv auf und leitet über zur nächsten Einstellungsfolge (E 10–E 12): „Aber es ist nicht der Mars, es gibt Leben hier.“

Ein Harfenlauf führt ein neues, leichteres Motiv (»wehmutsvolles Lächeln«)³⁷⁰ ein, das durch die Bewegung einer eilig laufenden Frau in langem Kapuzenmantel visualisiert wird. Auch der Blick auf die Menschen wird – ähnlich den Architekturaufnahmen – durch Bäume und Sträucher ein wenig versteckt. So stellt der Film einerseits eine assoziative Verbindung zwischen Mensch und Natur her, andererseits erweckt er den Eindruck einer fast heimlichen Beobachtung. Mit dem Beginn der Melodie durch die Flöte erfolgt der

³⁶⁹ ERHARDT, Otto: *Richard Strauss. Leben, Wirken, Schaffen*. 1953, S. 125.

³⁷⁰ MAUKE: *Tod und Verklärung*, S. 78.

Schnitt zur nächsten Einstellung (E 11), in der in Naheinstellung die gefalteten Hände einer gehenden Person zu sehen sind: Durch einen Schwenk nach oben wird der Blick auf einen Mann frei, der eine Baskenmütze trägt und kurz in die Kamera blickt:

„Ich erkenne sie nicht nur an der Baskenmütze: Das sind die Anthroposophen. Sie schauen mich an, aber ich bin transparent. Ihr Blick geht irgendwohin, in einen Bezirk, aus dem, wie Hamlet meinte, kein Wanderer wiederkehrt.“

Die Musik deutet an dieser Stelle zum ersten Mal das Motiv »Verklärung« an, und Brodmann interpretiert die Bilder von den »seltsam« gekleideten »Wanderern« als Jenseitsorientierung der Anthroposophen: ein zentraler Aspekt seiner filmischen Argumentation. Gleichzeitig mit dem Motivwechsel der Musik zurück zum »Erschöpfungsmotiv« findet auf der Bildebene ein Motivwechsel zurück zur Architektur statt (E 13–E 15). Die »schiebenden« Halbtonübergänge der Streicher finden ihre visuelle Entsprechung in einem langsamen Rückzoom, der den Blick auf ein höhlenartiges Haus freigibt (E 14); eine Wischblende, die den Musikakzent unterstreicht, eröffnet die nächste Einstellung (E 15): Das »Kamera-Auge« mustert durch die Äste eines Baumes ein fremdartig erscheinendes Gebäude, das Brodmann zu folgendem Kommentar veranlaßt: „Ich habe an die fünfhundert Häuser gezählt, die so oder ähnlich seltsam sind. Formen, die mich fühlen lassen, wie fremd ich hier bin. Und Formen, die mit imposanter Gebärde ins Unendliche weisen.“

Der Beobachter Brodmann, dessen Blicken der Zuschauer folgt, bekennt nun sein subjektives Empfinden von Fremdheit und Befremdung, das bereits im Gestus der distanziert-versteckten Kameraperspektive spürbar war. Gleichzeitig überträgt ein langer Aufwärtsschwenk über einen imposanten blütenförmigen Schornstein die assoziierte Jenseitsorientierung der Anthroposophen auch auf die Gebäude, musikalisch kommentiert von einem aufwärts gespielten Harfenlauf. Hiermit beginnt das »Kindheits-Motiv« des Largo (des ersten Satzes), ein verträumtes“ und anmutig einfaches“ Spiel der Harfe³⁷¹, zu dem Brodmann seine bisherigen Eindrücke kritisch reflektiert:

„Ist das noch unsere Welt? Die vulgäre, in der sich viele Häßlichkeiten sachlich fügen zu dem, was man als zeitgemäße Wirklichkeit hinzunehmen hat? Ich glaube, die Dornacher Hügelbewohner sind nicht ganz von unserer Welt.“

Der Kommentar benennt den Antagonismus, der der filmischen Argumentation zu Grunde liegt: rückwärts-gewandter Eskapismus und »zeitgemäßer« Realismus stehen einander gegenüber. Als „Hügelbewohner“ leben die Anthroposophen, die sich „unserer Welt“ entsagt haben, wie auf einer Insel, während die Welt des Erzählers und des Zuschauers, den er mit „unserer Welt“ für seinen realistisch-kritischen Standpunkt vereinnahmt, »häßlich« und »vulgär« ist. Der Kommentar stellt dem idyllischen Charakter der einen Welt, – sinnlich faßbar durch die von Oboe und Geige gespielte Melodie des »Kindheits-Motivs« –, die andere Welt als „laut“ gegenüber. Die Kamera beobachtet verschiedene durch die Landschaft spazierende „Hügelbewohner“, deren charakteristisches Merkmal lange Kapuzenmäntel oder Baskenmützen zu sein scheinen. Bild-, Kommentar- und Musikebene legen die Interpretation nahe, daß diese »Naturkinder« sich in erster Linie in ihrer »heilen« Welt »ergehen«. Diese Einstellungsfolge (E 16–E 20), die vom Kommentar dominiert wird, endet mit der Nahaufnahme einer alten Frau, die ebenfalls eine Baskenmütze trägt:

³⁷¹ MAUKE: *Tod und Verklärung*, S. 79.

„Seltsam, man empfindet hier überall die Notwendigkeit, sich für seine Neugier zu entschuldigen – weil man nicht dazugehört, weil man nicht einmal genau weiß, was es zu bedeuten hätte, dazu zu gehören. Bevor ich auf den Hügel kam, las ich ein halbes Jahr lang von und über Rudolf Steiner. Das reichte nicht aus, um alles zu wissen, was der Doktor gesagt hat; und das ist der Anfang und das Ende hier, auf diesem Hügel, wo betagte Gralshüterinnen in großer Zahl ein geistiges Erbe verwalten, wo es auf die Antwort auf alle diesseitigen und jenseitigen Fragen nur einen Doppelpunkt gibt: ‘Der Doktor hat gesagt’.“



Parallel zum Kommentar endet das »Kindheits-Motiv« mit einer Tonfolge, die über vier Takte von verschiedenen Instrumenten übernommen wird. Mit dem Ende der Harfenbegleitung beginnt eine neue Einstellungsfolge, in der wieder die Gebäude-Architektur im Vordergrund steht. Brodmann gesteht noch einmal sein Befremden und nennt erstmals Rudolf Steiners Namen, wobei er sofort eine Dimensionierung dieser historischen Person vornimmt: „[...] ein halbes Jahr [...] reichte nicht aus [...]“. Gleichzeitig legitimiert und festigt er seine Rolle als Erzählerinstanz, indem er auf die Redlichkeit seiner Bemühungen hinweist. Die Musik fungiert als Überleitung zum Schlußteil des Largo, der allerdings erst nach einer kleinen Pause einsetzt. Diese »Zäsur« nutzt Brodmann für die effektvolle Platzierung seines Schlüsselsatzes: „Der Doktor hat gesagt.“

Der Charakter der Musik ändert sich: Die Kombination von »Erschöpfungs- und Wehmutsmotiv« erzeugt durch das anhaltende »Tremolo« der Bässe und einen leichten Tempowechsel eine »spannungsgeladene« Stimmung, die auf den Beginn des *Allegro* vorbereitet. Die Bildebene greift den letzten Teil des Kommentars auf: In einer düster gespannten Atmosphäre beobachtet die Kamera die „Gralshüterinnen“, die in den Einstellungen 25 und 29 – aus der Distanz – in eifriger Diskussion zu sehen sind. Ein Englischhorn bzw. dessen Klangfärbung persifliert ihre Unterhaltung als »Schnattern«. Einstellung 27 und 28 lassen sie als mißtrauisch beobachtende »Wächterinnen« wirken, die trotz Nahaufnahmen kaum zu erkennen sind, da sie sich hinter den Fensterscheiben ihrer Häuser verschanzt zu haben scheinen.



Abschluß und Höhepunkt der Exposition bilden die letzten beiden Einstellungen (E 30/ 31): Auf der musikalischen Ebene werden mit einem „Fortissimo-Paukenschlag alle Leidenschaften jäh entfesselt.“³⁷² Brodmann nutzt diesen furiosen Auftakt zum Hauptteil der Sinfonie »*Tod und Verklärung*«, um die Exposition mit einer Klammer zu schließen. Wie zu Beginn nimmt die Kamera (in E 30) das Goetheanum auf, diesmal allerdings aus der Nähe. In Einstellung 32 »springt« sie jedoch zurück und zeigt den runden Kuppelbau in der Totalen. Untermalt von dramatischer Musik schiebt sich in einer Überblendung das Portrait Rudolf Steiners über das Goetheanum. In Anspielung auf die vermeintliche Göttlichkeit und Weisheit des »Meisters« erfüllt zunächst nur ein Auge den gesamten Bildausschnitt. Mittels Tricktechnik verkleinert sich das überdimensionale Bildnis, bis sich die Schädelform Steiners mit dem Umriß des Goetheanums deckt. Gleichzeitig mit dem Bild des Goetheanums wird auch die Musik ausgeblendet, so daß Steiners Portrait schließlich für sich steht.



³⁷² KRAUSE, Ernst: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. 1955, S. 248.



IV.3.2.2 Virtuoses Zusammenspiel von Musik, Bild und Kommentar

Durch die »kunstvolle« Abstimmung von Musik, Bildern und Kommentar konzentriert Brodmann seine Intention bereits in den ersten siebeneinhalb Minuten. Sein persönlich motiviertes Erkenntnisinteresse bildet die Ausgangssituation für seine Recherchen auf dem Anthroposophenhügel. Das Goetheanum steht wie eine Klammer am Anfang und Ende der Einleitung: War es zu Beginn nur aus der Ferne zu sehen, scheinen Autor und Kamera am Schluß schließlich direkt davor zu stehen, wobei das Gebäude zum Sinnbild für den zu Stein gewordenen, übermächtig herrschenden Geist Rudolf Steiners wird. Die Exposition gipfelt damit im Kernsatz des Films, der erst später ausgesprochen wird: *„Es ist eine versteinerte Welt.“* Dieser in die Problematik einführende Teil beschreibt gleichsam eine Annäherung Brodmanns an sein Thema: Seine Haltung ist zunächst von Staunen gekennzeichnet, das jedoch zunehmend einem Gefühl der Fremdheit und Distanzierung weicht. Diese fremdartige, veraltete Welt, in der eine enge Verbindung zwischen Natur, Mensch und Architektur besteht, befindet sich in einem Zustand zwischen Diesseits und Jenseits, scheint an

der Schwelle zu »*Tod und Verklärung*« zu stehen.

Die Musik verbindet die verschiedenen Argumente miteinander und gestaltet so die Intention des Films.³⁷³ Ihre emotionalisierende und damit auch manipulative Funktion³⁷⁴ „legitimiert Brodmann, indem er immer wieder auf die Subjektivität seines Erlebens hinweist.“³⁷⁵ Die Musik vermittelt jedoch nicht nur Brodmanns Emotionen: Die musikalisch evozierte düstere Atmosphäre überträgt sich auch auf den Zuschauer. Durch das Zusammenspiel von inhaltlichen und musikalischen Motiven erzeugt Brodmann einen atmosphärischen Kontext, durch den auch die Hügelpbewohner charakterisiert werden: Die »gewöhnlichen« Anthroposophen erscheinen als schlicht und kindlich, die „Gralshüterinnen“ als streng und geheimnisvoll. Mit den idyllisierenden Passagen, die einen irrealen und beschönigenden Charakter tragen, unterstreicht die Musik die Argumentation von der Entrücktheit der Anthroposophen. Einer vergangenen Epoche zugehörig, ordnet Richard Strauss’ Sinfonie die Anthroposophenwelt eben dieser Vergangenheit zu. Der musikalisch dramatische Abschluß der Exposition untermauert schließlich die visuelle und sprachliche Dimensionierung der Person Steiners, dessen »Übergroße« auf allen drei Ebenen veranschaulicht wird, wobei die Musik in dieser hyperbolischen Verwendung satirisch wirkt. Brodmann vermittelte seine Intention außergewöhnlich stark über die Musikebene, weil sich für ihn die „Beteiligung der Musik sozusagen aus einer inneren Notwendigkeit ergab“³⁷⁶:

„1889 begegneten sich Rudolf Steiner und Richard Strauss in Weimar. Steiner war von Strauss beeindruckt, wahrscheinlich beruhte die Faszination auf Gegenseitigkeit. Im gleichen Jahr schrieb Richard Strauss die sinfonische Dichtung »*Tod und Verklärung*«: Ein Mensch verläßt den irdischen Plan, um in eine glücklichere Welt einzutreten, gewissermaßen ein zentrales Thema der Anthroposophie, die es zu jenem Zeitpunkt noch nicht gab. Ich war überzeugt, die ideale musikalische Entsprechung zu Rudolf Steiner und seiner Lehre gefunden zu haben. »*Tod und Verklärung*« war meine Filmmusik.“³⁷⁷

Diese ästhetisch anspruchsvolle Gestaltung der Exposition, in der sich Kommentar-, Bild- und Musikebene virtuos zur Aussageabsicht verdichten, resultierte nicht zuletzt aus der inspirierenden Wirkung der Musik. Bereits vor Drehbeginn ließ Brodmann bestimmte Passagen aus der Sinfonie auf ein Tonband überspielen, „von dem sich der Kameramann, Dietrich Lehmsstedt, zu seinen eindrucksvollen Aufnahmen anregen ließ.“³⁷⁸ Die Bilder wurden beim anschließenden Schnitt – ähnlich dem Playbackverfahren – passend auf

³⁷³ „Musik bewirkt beim Rezipienten eine Art Grundstrom von Emotionalität, eine Bereitschaft, auf affektiver Ebene Aussagen aufzunehmen.“ DOELKER, Christian: *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*. 1989, S. 183 f.

³⁷⁴ Zu den Funktionen von Musik im dokumentarischen Film vgl. SCHNEIDER, Norbert J.: *Handbuch Filmmusik II*. 1989, S. 101 ff.

³⁷⁵ ALTHOFF, Burkhard: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann. Werkübersicht und Analyse des satirischen Stils*. 1993, S. 64.

³⁷⁶ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980. Bereits in dem vor RUDOLF STEINER gedrehten Film, SONNENUNTERGANG IN LAMBARENE (1976), über die Schließung des Urwaldhospitals Albert Schweitzers, folgte Brodmann einem direkten Bezug, indem er Original-Orgelaufnahmen Schweitzers als Filmmusik einsetzte. Allerdings nutzte er die Musik in diesem Film nicht so explizit wie in RUDOLF STEINER als ästhetisches Gestaltungsmittel in Form einer zusätzlichen konnotativen Ebene.

³⁷⁷ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

³⁷⁸ ALTHOFF: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann*. 1993, S. 65.

die Musik montiert.³⁷⁹ Das Ergebnis bewertete Brodmann als eines seiner „großen Erfolgserlebnisse.“³⁸⁰

IV.3.2.3 Argumentative Untermauerung der intendierten Kritik

Erst nach einer intensiven Einstimmung des Zuschauers, der in der Exposition auf die Interpretation des Gezeigten vorbereitet wird, beginnt der eigentliche Hauptteil des Films.

<i>Prolog</i>	
1.	Arlesheim; persönlicher Zugang
Exposition	
2.	Annäherung an den Anthroposophenhügel; Atmosphäre; erste Beurteilung
<i>Verschiedene Aspekte der Person Steiners und der Anthroposophie</i>	
3.	Interviews mit Anhängern
4.	Informativ-Biographischer Komplex zu Steiner
5.	Goetheanum
6.	Farbenherstellung
7.	Atelierhaus
8.	Steiner als Biologe / Mathematiker
9.	Weleda / Medizin
10.	Waldorf-Schulen
11.	Eurythmie
<i>Apotheose Steiners und ihre Fragwürdigkeit</i>	
12.	Totenschrein
13.	Mysterienspiele
14.	Interviews: Konflikte, Irrtümer
<i>Epilog</i>	
15.	Arlesheim / Goetheanum: Schlußbewertung

(Sequenzprotokoll)

In einem informativen biographischen Komplex, in Interviews mit den Anhängern und in beobachtenden Sequenzen setzt sich Brodmann mit verschiedenen Aspekten der Person Rudolf Steiners und der Anthroposophie auseinander. Er bemüht sich dabei weniger um ein ausgewogenes Bild, vielmehr versucht er Belege

³⁷⁹ Vgl. BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980, und die Gespräche, die Althoff mit dem Kameramann Lehmstedt und der Cutterin Dörr führte. In: ALTHOFF, a.a.O., 1993, S. G-4 f. und G-15 ff.

Dorrit Dörr beschreibt die Funktion der Musik folgendermaßen: „Aber beim *Steiner*-Film war das ja nicht irgendwie aufgesetzte Musik, sondern sie war ja bezogen auf die Person, um die es sich da gehandelt hat. Die Musik »*Tod und Verklärung*« hatte er schon vorher ausgesucht, weil er wußte, daß Rudolf Steiner diese Musik wirklich gehört hat und daraus bestimmte emotionale Erlebnisse gezogen hat. Er hat ja beim Drehen die Musik schon dabei gehabt, und nach dieser Musik wurden auch die Einstellungen und Bilder gemacht. [...] Wir hatten also einen Primärton, wo ich einen Anhaltspunkt hatte, welche Musikstelle das ist, und dann haben wir das übertragen auf den eigentlichen Ton. Es ist im Grunde wie Playback zu schneiden. Und diese Geschichten mit dem Gewitter, da hatten wir den Ton nicht synchron, und das haben wir zunächst von den Bildern her geschnitten und nachträglich mit den Atmosphären dann vertont.“

³⁸⁰ Brodmann: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

für seine in der Exposition entworfene Argumentation zu sammeln: So unterstreichen die Interviews (Seq. 3), in denen die „einstigen Gefolgsleute“ begeistert von ihrem Lehrmeister schwärmen, Brodmanns Vorwurf einer unkritischen Hörigkeit gegenüber den „Doktor-Anweisungen.“ Die mit Fotos und Zitaten in der für historische Kompilationsfilme »klassischen« Form gestaltete informative Sequenz (Seq. 4) zeichnet die Entwicklung Steiners und der Anthroposophie in einem »typisch« sachlichen Gestus nach. Die Anthroposophie erscheint dabei als Vermischung von „allen möglichen mythologischen Richtungen“ und zeigt Steiner „umgeben von enthusiastischen Verehrern und vor allem Verehrerinnen.“ Mit seinen zahlreichen Aktivitäten wird er „als fabelhaft agiler Finder und Erfinder“ dargestellt, wobei Brodmann insbesondere die Jenseitsorientierung seiner Lehre betont: „Er verspricht die Offenbarung der höheren Welten jenen Menschen, die den irdischen Plan nützen für ihre Vergeistigung.“

Ironischerweise gelingt es Brodmann, Steiner für seine kritische Argumentation zu nutzen, indem er die „versteinerte“ Anthroposophenwelt mit einer Erkundung des von Steiner entworfenen Atelierhauses kontrastiert. Gemeinsam mit dem Autor (und mittels einer betont subjektiven Kamera) entdeckt der Zuschauer (Seq. 7) in Steiner den „kühnen Genius, [...] der alle erstarrten Formen verachtete, der nichts festschreiben wollte für alle Zeiten.“ Brodmann zitiert den Lehrmeister so, daß die zuvor beobachtete unkritische, geradezu sklavische Befolgung seiner Lehren ad absurdum geführt wird: „Darum handelt es sich nicht, daß Anthroposophie versprechen will, alle Lebensrätsel zu lösen.“

Von lediglich marginalem Interesse sind mehr oder weniger etablierte und allgemein anerkannte Gebiete der Anthroposophie wie etwa die Waldorfschulen oder die anthroposophische Medizin. Brodmanns „Hauptinteresse gilt dem Skurrilen, wie beispielsweise dem Potenzieren homöopathischer Medikamente durch seelisch ausgeglichene Weleda-Mitarbeiter“ (Seq. 9), „oder der Eurhythmie, deren ungewohnt langsame Bewegungen und monotonen Singsang er mit besonderer Ausführlichkeit vorführt“ (Seq. 11).³⁸¹

Den dritten und letzten Teil des Films (Seq. 12) eröffnet eine Kamerafahrt ins Atelier Steiners, die mit dessen Totenmaske endet. Die dieser Szene unterlegte dramatische Todessequenz aus »*Tod und Verklärung*« karikiert gerade durch ihre Bombastik den Totenkult. Die satirische Überzeichnung erreicht – wie die Musik – ihren Höhepunkt beim Schnitt auf den aufgewühlten Himmel mit jagenden Wolken. Das Goetheanum wird von Blitzen umzuckt, bis die Musik im Donnergrollen untergeht.

³⁸¹ ALTHOFF, a.a.O., 1993, S. 66.



Diese dramatische Stimmung setzt sich auch in der folgenden Sequenz über die Mysterienspiele fort, bei denen „Rudolf Steiners Geist im Tempel zelebriert wird.“ Brodmann unterlegt die Fotos von der spektakulären anthroposophischen Veranstaltung zwar musikalisch mit dem »Verklärungsmotiv«, doch bricht er diese feierliche Atmosphäre sofort durch seinen Hinweis (zu Bildern von den Bühnenarbeiten), es sei dem Drehteam verboten worden, die Aufführungen zu filmen: „Der Doktor hat gesagt, Eurhythmie kann man nicht filmen.“



Dieses letzte Beispiel „obsoleter Orthodoxie“ leitet über zur „Kernfrage des Films nach dem selbstkritischen Potential und dem Wirklichkeitssinn der Anthroposophen.“³⁸² Die Antworten entlarven die „Gralshüter“ als gläubige Anhänger eines idealisierten Übermenschen:

„Rudolf Steiner wird eigentlich erst im Lauf der Jahrzehnte verstanden. Wie wir ihn früher [...] verstanden haben, haben wir noch gar nicht so sehr gemerkt, wie weit in die Zukunft das reicht, was er sagt.“

³⁸² ALTHOFF, a.a.O., 1993, S. 66.

Die Kamera fährt dabei immer weiter von dem hinter einem großen Schreibtisch sitzenden Vorsitzenden des Goetheanums zurück, so daß dieser im Gegensatz zu seiner ausladenden Gestik und übertriebenen Intonation, mit der er begeistert vom übermächtigen Steiner schwärmt, lächerlich klein und verloren wirkt.

Im Epilog schließt sich der Kreis: Wie im Prolog zeigt die Kamera Arlesheim, diesmal jedoch mit einem Schwenk auf das Goetheanum. Brodmann beschließt seine Recherchen:

„Ich mußte auf dem Anthroposophenhügel da und dort lächeln, wo ein Lächeln vielleicht unbotmäßig war, aber es war kein Hochmut dabei. Denn es begegneten mir eigentlich nur liebenswerte Menschen, die zu beneiden sind um die Gelassenheit, mit der sie sich dieser verdammten Welt entzogen haben, auf dem irdischen Plan schon schwebend im Vertrauen auf das, was in seiner Jenseitsverheißung der Doktor gesagt hat.“

Zum Abspann läuft wieder die fiktive (inszenierte) Gestalt des Prologs durch das Bild. Mit den letzten Klängen aus »*Tod und Verklärung*« endet auch der Film.

IV.3.2.4 Fazit: Subtile satirische Gestaltung

Der Film RUDOLF STEINER läßt zunächst eine historische Dokumentation vermuten, wenngleich Brodmann den Schwerpunkt des Films nicht auf die Person Steiners, sondern auf den Umgang der Anthroposophen mit ihrem Lehrmeister legt. Dieser Ansatzpunkt bietet eine aktuelle satirische Betrachtungsweise, denn die weltfremde und kritiklose Haltung der Hügelbewohner, die ihre Eigenverantwortlichkeit abgeben und ihre Urteilskraft durch „Doktor-Anweisungen“ ersetzen, wird zum Angriffsziel des Films. Dieses »normwidrige« Verhalten widerspricht Brodmanns »Norm«, seiner Forderung nach »aufklärerischem« Selberdenken.³⁸³

Im Gegensatz zu seinen ZEICHEN DER ZEIT-Beiträgen DIE MISSWAHL, DIE EISMÜTTER oder DER POLIZEISTAATSBESUCH wirken Brodmanns Angriffe weniger aggressiv, scheint die Wahl der satirischen Mittel moderater und verschlüsselter, weniger offensichtlich, so daß dem Zuschauer ein Verständnis der satirischen Intention erschwert wird.³⁸⁴ Der Film wirkt ruhiger und distanzierter. Außerdem werden die Anthroposophen zu Beginn als Außenseiter in einer vorurteilsbeladenen Welt geschildert, denen zumindest als „unschweizerische Heiden“ Brodmanns Sympathie gehört.³⁸⁵

Dieser veränderte die Genre-Konvention »historisches Portrait« dahingehend, daß er nicht ein umfassendes Bild Rudolf Steiners oder der Anthroposophie entwarf. Auf die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens

³⁸³ Die Anthroposophie findet schon in einem früheren Film Erwähnung. In ZURÜCK AUF DIE ERDE – ERICH VON DÄNIKEN UND SEINE GEMEINDE (1971), der sich mit dem publizistischen Erfolg Dänikens auseinandersetzt, bezeichnet der Philosophieprofessor Max Bense die Thesen Dänikens als wissenschaftlichen Kitsch“ und zieht eine Parallele zur Anthroposophie: „[...] es wird so getan, als wenn es Philosophie sei, ist es aber nicht, es ist in Wahrheit [...] philosophischer Kitsch, eklektizistisch aus allen Ecken zusammengezogen.“ Da Brodmann Bense quasi als »Normfigur« auftreten läßt, ist anzunehmen, daß er dessen Auffassung teilte.

³⁸⁴ Dies belegt zumindest ein Auszug aus einer Rezension des *Spiegel*: „Das Steiner-Porträt von Roman Brodmann [...] ist [...] derart furchtsam geraten, als hätte Brodmann Angst gehabt, dieses vergeistigte Menschentum durch Genauigkeit zu verletzen, [...]. Statt sich für einen einzigen Aspekt [...] zu entscheiden, [...] läuft Brodmann [...] jeder nur bunten Erscheinung kopflos hinterher. [...] Und so bleibt alles zusammenhangloses Panorama, die anthroposophische Kultur ein Ding für sich: unverständlich, aber harmlos, ein bißchen verrückt, aber durchaus liebenswert.“ SCHULTZ-GERSTEIN, Christian: *Magische Neutralität*. In: *Der Spiegel*. 18.07.1977, S. 335.

³⁸⁵ Vgl. BRODMANN: *Die Unschweizer*. In: *National-Zeitung*. 18.07.1968). Ebenso Brodmann: *Der Unschweizer*. 1977.

wies er bereits in der Exposition explizit hin. Im Gegenteil: Brodmann sammelte Belegstücke, die seine Argumentation untermauern und reduzierte seine Recherchen auf einen Aspekt: die unaufgeklärte und kritiklose Haltung der Anthroposophen. Diese Beschränkung des Dargestellten auf einen Gesichtspunkt kann als ein satirisches Stilmittel fungieren, hinter dem der Anspruch auf neutrales und ausgewogenes Informieren zurücktritt.³⁸⁶ Obwohl sich die Anthroposophen bei den Dreharbeiten sehr zurückhaltend und reserviert verhielten³⁸⁷, gelang es Brodmann, seine Argumente mit sich selbst entblößenden Interview-Aussagen zu untermauern, während die Eurhythmieübungen gerade in ihrer Ernsthaftigkeit lächerlich wirken. Ein weiteres satirisches Stilmittel liegt in der subjektiven Sprecherperspektive, durch die sich Brodmann von Beginn an selbst als »Normträger« in den Film einbringt. Durch seinen eigenen autobiographischen Kontext („Ich kann das sagen, denn ich bin hier aufgewachsen. . .“) kann er seine kritischen Recherchen legitimieren und bietet sich dem Zuschauer gleichzeitig als Identifikationsfigur an, deren Sichtweise im Filmverlauf leicht übernommen werden kann.

Um Interpretationen im Sinne seiner Intention zu erzielen, gestaltete Brodmann die Exposition äußerst subtil und präzise, wobei insbesondere die Musik eine herausragende emotionalisierende Wirkung entfaltet. Nur selten wirkt sie karikierend und überzeichnend. Ihre intensive Verwendung rechtfertigte er damit, daß die Sinfonie einerseits seinen persönlichen emotionalen Eindruck vom Anthroposophenhügel spiegele, andererseits ein direkter semantischer Bezug zwischen Musik und Betrachtungsgegenstand bestünde. Indem die Musik sowohl dramaturgisch als auch inhaltlich legitimiert scheint, reduziert sich ihre Wirkung nicht auf den emotionalen Effekt; sie wird vielmehr zum grundlegenden Kommentar und beinhaltet bereits die Intention des Films. Selbst die Nennung des Musiktitels »*Tod und Verklärung*« im Abspann gerät so noch zur „satirischen Fußnote.“³⁸⁸ Die Anthroposophen beschwerten sich allerdings über die aus ihrer Sicht „penetrante“ Musikuntermalung:

„Sie beschimpften mich wegen des ganzen Films und warfen mir u. a. auch vor, ich hätte mit dem penetranten Einsatz von Wagnermusik eine bössartige Gedankenverbindung vom Goetheanum zum Festspielhaus in Bayreuth hergestellt. Etwas erstaunt stellte ich fest, daß auch Anthroposophen sich irren können.“³⁸⁹

Auch in seinen Portraits von Mussolini und Che Guevara, die im folgenden vorgestellt werden sollen, nähert sich Brodmann seinen Protagonisten aus einem sehr persönlichen Interesse heraus. Allerdings sind diese Filme weniger subjektiv-essayistisch gestaltet als der Steiner-Film. Dem »Aktualitätsprinzip« verpflichtet, bemühte sich Brodmann aber auch hier um einen aktuellen Bezug zur Gegenwart, da es ihm darum ging, den heutigen Umgang der Gesellschaft mit einstigen Helden oder Antihelden der Geschichte zu hinterfragen.

³⁸⁶ Vgl. hierzu Kap.III.2 der Arbeit.

³⁸⁷ Vgl. Lehmstedt in einem Gespräch mit Althoff: „Die Bewohner des Hügels waren anfangs schon recht reserviert. Sie hatten wahrscheinlich auch schlechte Erfahrungen gemacht und wollten nicht gestört sein.“ In: ALTHOFF: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann*. 1993, S. G-16.

³⁸⁸ ALTHOFF, a.a.O., S. 69.

³⁸⁹ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1980.

IV.3.3 Demontage mystifizierter Revolutionslegenden

IV.3.3.1 BENITO MUSSOLINI (1977)

Im Gegensatz zu RUDOLF STEINER handelt es sich bei diesem Portrait um eine eher konventionell inszenierte Dokumentation, die – wie bei historischen Kompilationsfilmen üblich – zu großen Teilen aus Archivmaterial (Fotos und Filme) besteht. Allerdings griff Brodmann nicht auf Gespräche mit Experten oder Zeitzeugen zurück, sondern konzentrierte sich ganz auf die Person Mussolini. Sein Ansatz ist zwar deutlich weniger subjektiv als bei RUDOLF STEINER, eher sachlich-neutral, dennoch bemühte sich Brodmann auch hier um einen aktuellen Bezug, indem er die Verbindungslinien zwischen dem italienischen Neofaschismus und dem Duce suchte.

Der Film beginnt in einem Prolog mit Archivaufnahmen vom erschossenen Mussolini und charakteristischen Redeausschnitten, in denen seine theatralische Gestik und Mimik deutlich hervortritt. So oder ähnlich kennt fast jeder Zuschauer Mussolini: „Seine Wochenschau-Posen sind die billigste Platitude im historischen Anschauungsunterricht.“



Zu den Bildern von Mussolinis Leichnam erklärt Brodmann seine Intention:

„Was hier folgt, soll kein Beitrag zur Geschichtsschreibung sein, eine Fußnote vielleicht, der Versuch, zu mutmaßen oder zu wissen, wie der Lauf des Lebens einen Revolutionär und Moralisten in die politische Perversion führte.“

Damit kommt Brodmann möglichen Zuschauererwartungen einer Art »Geschichtsstunde« zuvor. Von vornherein verdeutlicht er sein Vorgehen: Es geht ihm um die Frage, wie der Mensch Mussolini, einst ein „Revolutionär“ und „Moralist“, zum faschistischen Diktator werden konnte. Zu einem eingefrorenen Standbild Mussolinis heißt es im Kommentar: „Woher kommt dieser Mann, was wollte er, und was hat er von dem, was er wollte, erreicht?“ Erst jetzt folgt die Titeleinblendung: MAGISCHE NAMEN: BENITO MUSSOLINI – DIE VERFORMUNG EINES MENSCHEN. Auch hier ist der Titel wieder programmatisch: Ein

Mensch wurde »verformt«. Brodmann zeigt zunächst eine gewisse Bereitschaft, Mussolinis Entwicklung nachzuvollziehen.³⁹⁰

Nach einer Wischblende folgt die eigentliche Exposition, die dem Zuschauer die Person Mussolini – seine Herkunft und Kindheit – vorstellt. Wie bereits in RUDOLF STEINER arbeitet Brodmann auch hier mit einem Sprecher, der aus Mussolinis Tagebüchern liest, so daß der Eindruck entsteht, der Duce selbst berichte aus seinem Leben („Ich wurde an einem Sonntag um zwei Uhr nachmittags geboren. . .“). Zu diesen Tagebuchnotizen zeigt die Kamera Mussolinis Heimatort, sein Geburtshaus und die Landschaft, in der er aufwuchs. Nach Möglichkeit suchte Brodmann mit seinem Team die historischen Stätten auf, was den Authentizitätscharakter des Films unterstreicht und ein Gefühl der Unmittelbarkeit, des »Dabeigewesenseins« suggeriert. Mit Brodmann und der Kamera folgt der Zuschauer den Spuren des späteren Diktators, nimmt teil an seiner schwierigen Kindheit in ärmlichen Verhältnissen. Fotos von Mussolini als Säugling und Kind illustrieren den Kommentar, der immer wieder mit den Tagebuchnotizen des Sprechers abwechselt. Allmählich baut Brodmann seine These von der „*Verformung*“ des Duce auf und untermauert sie mit Argumenten. Einen ersten Erklärungsansatz bietet dessen »traumatisierte« Jugendzeit:

„In den hier zitierten Jugenderinnerungen, die er als junger Mann im Gefängnis aufzeichnete, gibt es einen ständigen Wechsel zwischen glückseligen Landschaftsbeschreibungen und fast weinerlichen Klagen über Entbehrungen, Verluste, mangelnde Zuwendung.“

In einer Tagebuchnotiz beklagt Mussolini sein Schicksal: „Und wie arm und herb war mein Leben. Wer unter den Menschen hat mir je Zärtlichkeit erwiesen? Nicht einmal meine Mutter, die von tausend Sorgen gequälte.“ Schließlich stellt Brodmann seine Hypothese auf, die er während des Films zu verifizieren sucht: „Diese Klage eines Zwanzigjährigen verdient Aufmerksamkeit. Da kann ein Kindheitstrauma Schlüssel sein für vieles, das später nur noch schwer zu fassen ist.“

Im weiteren Verlauf zeichnet der Film Mussolinis Internatszeit sowie seinen beruflichen Werdegang nach. Besonderes Interesse widmet Brodmann seinem Aufenthalt in der Schweiz, wo Mussolini zum ersten Mal mit der Diskriminierung von Südländern konfrontiert wird. Eindringlich zeichnet der Film seinen sozialen Abstieg nach. Ein Sprecher liest aus einem Brief Mussolinis an einen Freund vor, den die Kamera mit den entsprechenden Schauplätzen (in Lousanne) illustriert. Dabei scheint es, als folge die Kamera dem von Hunger gequälten Mussolini auf seinem Gang durch die Stadt: „Am Morgen hatte ich das letzte Stück Brot gegessen, und ich wußte nicht, wo ich am Abend schlafen würde. [. . .] Ich konnte nicht mehr gehen, meine Magenkrämpfe ließen es nicht zu.“ In einer melancholischen Stimmung denkt Mussolini an Selbstmord, wird aber – laut Tagebucheintrag – durch Musik, die von einer Hotelterrasse zu ihm durchdringt, davon abgehalten. Aus dem Off läßt Brodmann eine liebeliche Musik ertönen, ein Vorgang, der das Spiel mit dem »Als-ob« des Dabeigewesenseins zelebriert.

³⁹⁰ Dies kann darauf zurückzuführen sein, daß Brodmann sich in seiner Jugendzeit (1936) – im Alter von 16 Jahren – von der Mussolini-Begeisterung eines italienischen Freundes anstecken ließ. Brodmann nannte diese Zeit selbst eine „Phase faschistischen Glühens“, die bereits ein Jahr später endete, als er mit einem Volontariat bei der katholischen Monatszeitschrift *Basler Volksblatt* begann. Sein Mentor, der Schriftsteller Siegfried Streicher, befreite ihn – so Brodmann – von der faschistischen Schwärmerei. Seine Erfahrungen als Soldat im Zweiten Weltkrieg trugen dazu bei, daß er später überzeugter Antimilitarist und Mitbegründer der »Gruppe Schweiz ohne Armee« wurde. Möglicherweise haben ihn seine persönlichen Erfahrungen veranlaßt, diesen Film über Mussolini zu drehen – sozusagen als nachträgliche Aufarbeitung der »Jugendschwärmerei«.

Einen weiteren Erklärungsansatz für Mussolinis *Verformung* sieht Brodmann in seinem – in der Tat widersprüchlichen – Interesse einerseits am Sozialismus und Kommunismus, andererseits an nazistisch-darwinistischen Ideen:

„Der Wille zur Tat, die Macht des Tüchtigen, die Kühnheit des Übermenschen: Das waren Begriffe, die ihn gleichermaßen faszinierten wie die Solidarität der internationalen Arbeiterklasse. Die etwas sonderbare Mischung hatte zu tun mit seiner Herkunft und dem trotzig hochfliegenden Selbstbewußtsein des intellektuellen Aufsteigers.“

Ein Archivfoto von Hitler und Mussolini dient einerseits als Anspielung auf die weitere politische und faschistische Entwicklung des zukünftigen Duce, andererseits verweist es auf die auffallend ähnliche, sozial schwierige und wenig heldenhafte Vergangenheit der beiden späteren Diktatoren. Wie Adolf Hitler mußte sich auch Mussolini als Hilfsarbeiter und zeitweise als Obdachloser durchschlagen. Er wird wiederholt verhaftet und wegen Bagatelldelikten schikaniert. Insbesondere die Demütigung und Diskriminierung als Südländer habe, so Brodmanns Vermutung – den intellektuellen Mussolini getroffen.³⁹¹

Immer wieder kontrastiert Brodmann die widersprüchliche Entwicklung Mussolinis vom überzeugten Sozialisten zum diktatorischen Faschisten: Aus dem einstigen Militärdienstverweigerer wird ein „mustergültiger Soldat“, aus dem überzeugten „Berufsrevolutionär“ ein faschistischer Diktator. Ein Archivfilm der Wochenschau zeigt einen Duce, der mit nacktem Oberkörper der Öffentlichkeit vorgaukelt, den Bauern bei der Ernte zu helfen. Diese Sequenz führt vor Augen, daß vom einstigen Kämpfer für sozialistische Ideale ein Verführer der Massen übrig blieb, der zu propagandistischen Zwecken „Volksverbundenheit“ mimt. Seine einstige sozialistische, anti-imperialistische Einstellung konterkariert Brodmann mit dem politischen Agieren des Duce 25 Jahre später: Archivaufnahmen dokumentieren Mussolinis Feldzug gegen Abessinien. Zu Bildern aus der Schlacht zitiert die Sprecherstimme Mussolini, der sich selbst demaskiert:

„Der Imperialismus ist ein ewiges und unveränderliches Gesetz des Lebens. Er ist im Grunde nichts anderes als das Bedürfnis, der Wunsch und der Wille zur Ausbreitung, den jedes Individuum und jedes lebende und lebenskräftige Volk in sich fühlt.“

Aus dem eifrigen Sozialisten wurde später ein »gläubiger« Imperialist. Mit den Mitteln der Satire gelingt es Brodmann jedoch, die Person Mussolinis zu entmystifizieren: In einem Bergdorf fiel Mussolini als junger Lehrer wegen sonderbarer Eigenarten auf: „Mehrfach konnte man beobachten, wie er nach Mitternacht auf dem Friedhof mit weithin schallender Stimme eine Rede an die Toten hielt.“

³⁹¹ Auffällig ist die Parallele im Lebenslauf von Mussolini und Hitler, den Brodmann in seinem Beitrag für die Reihe *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* portraitiert. Unter dem Titel *WIEN – VOM MÄNNERHEIM ZUM HELDENPLATZ* (1982) schildert Brodmann den Werdegang Hitlers, der wie Mussolini zeitweise obdachlos ist und deswegen eingesperrt wird. Auch Hitler – so der Film – spielte mit dem Suizid-Gedanken.



Zu Bildern eines nächtlichen Friedhofes läuten symbolisch Kirchenglocken. Gerade indem Brodmann eine mystisch-unheimliche Atmosphäre erzeugt, karikiert er den von Mussolinis Anhängern betriebenen Personenkult. Gewitter-Grollen und Blitze begleiten ironisch einen Redeausschnitt Mussolinis aus dem Off. Die Situation wirkt unheimlich und grotesk. Die Rede selbst geht im Gewitter-Grollen unter: Es bleibt nur die pathetisch-theatralische Inszenierung der eigenen Person. Eine Steigerung dieser unheilvollen Stimmung erfolgt in einer langen Sequenz mit Bildern von überdimensionalen, beinahe bedrohlich wirkenden Denkmälern, Säulen und Skulpturen in Marmor, mit denen ein Land, das sich von der übrigen Welt vernachlässigt, mißachtet und hintergangen fühlt, ein Land ohne Sieg“ seine Minderwertigkeitsgefühle – so Brodmann – kompensiere.



Die bedrohliche Stimmung, die von der martialischen Faschistenkunst auszugehen scheint, wird durch entsprechende dramatisch-düstere Musik verstärkt. Es bahnt sich Unheil an, das durch die Montage kausal auf die Machtergreifung des Duce zurückzuführen ist: Ein Wochenschau-Ausschnitt dokumentiert den Zug der »Schwarzhemden« unter der Führung Mussolinis auf Rom. 1922 kam Mussolini, ein „Sklave seines Ehrgeizes und seiner Eitelkeit“ an die Macht, die Brodmann folgendermaßen charakterisiert:

„[...] die man übrigens von Anfang an überschätzte. Denn er war eingekreist und abhängig von nationalistischen Reaktionären, die nicht die Revolution suchten, sondern die Konservierung brutal errungener Vorurteile.“

Er montiert verschiedene Redeausschnitte Mussolinis bei Massenveranstaltungen aneinander, ohne diese Reden zu übersetzen. Stattdessen unterlegt er sie mit Musik (der »Giovinetta«, der Hymne der Faschisten), um zu demonstrieren, daß der Duce keine ernstzunehmenden Argumente hatte, sondern lediglich „dramatisierte und fanatisierte.“ Sein Pathos sei rund ums Forum „erstarrt“: „Mussolini im Stein einer martialistischen Faschistenkunst.“ Brodmanns verbale Kritik kommt durch die übergroße in Stein gemeißelte Statue Mussolinis auch auf der Bildebene zum Ausdruck, die die ideologische »Versteinerung« des Duce symbolisiert, der nur mehr Phrasen von sich gibt und in fast schon grotesker Weise seiner Profilierungssucht erliegt.



Im weiteren Verlauf wendet sich der Film dem Verhältnis zwischen Hitler und Mussolini zu. Dabei nutzt Brodmann Archivaufnahmen von Begegnungen der beiden und nimmt das spätere Bündnis bereits auf bildsprachlicher Ebene vorweg: Zunächst steigt Hitler aus dem Flieger, und der Kommentar verweist auf Mussolinis anfängliche Zurückhaltung und Ablehnung. Das Gruppenbild mit Hitler in der Mitte verdeutlicht, daß dies „nur eine Frage der Zeit“ war, denn „wieder opfert er Instinkt und bessere Einsicht und das Wohl seines Volkes seinem persönlichen Erfolg. Bis zum bitteren Ende.“ Schließlich sieht man beide in einer Naheinstellung: Mussolini verbündet sich mit Hitler.

Das „bittere Ende“ folgt, wie der folgende Wochenschau-Ausschnitt belegt: Die Nationalsozialisten befreien den entmachteten Duce, der von seinen eigenen Leuten inhaftiert wurde. Damit liefert sich Mussolini dem deutschen Führer völlig aus. Die überschwingliche Stimme des Wochenschausprechers, untermalt mit euphorischer Musik, vermittelt den Eindruck, der Duce müsse glücklich und dankbar für diese Befreiung sein. Doch Brodmann entlarvt die trügerischen Bilder als Farce: „Der vormalige Revolutionär Mussolini bietet jetzt nur noch das Bild eines kläglich gescheiterten Abenteurers, ein Mafiaboß, der zur letzten Karte greift, nachdem ihn das Glück verlassen hat.“

Wie schwach Mussolinis Position inzwischen ist, beweist auch der Umstand, daß ihn auf der Konferenz am

Gardasee deutsche Offiziere vor seinen eigenen Landsleuten beschützen müssen: „Die Erhaltung der Macht um jeden Preis hat ihn zur tragikomischen Figur gemacht, und die Geschichte kennt kein Pardon.“

Nach dieser langen Sequenz mit historischen Archivaufnahmen wendet Brodmann sich dem Hier und Heute zu: Unterlegt mit bedrohlicher Musik und in einem rötlichen Licht (der Farbe der Sozialisten) schwenkt die Kamera suchend durch das Mussolini-Mausoleum über die Steinsärge der Familie Mussolini hinweg. Der Raum wirkt durch die brennenden Kerzen und den Blumenschmuck feierlich; das Kreuz über dem Sarg des Duce spottet seiner atheistischen Gesinnung.



Noch heute kommen viele Besucher, um für Mussolini eine Kerze anzuzünden. Kritisch sucht Brodmann nach den Spuren der Vergangenheit: „Hier kann sich jeder die Frage stellen, was übrig blieb vom Erbe des Mannes, der ein neues Zeitalter begründen wollte.“ Die Kamera fängt in Großaufnahme ein Hakenkreuz im Gästebuch ein – Zeichen dafür, daß es immer noch Unverbesserliche gibt. Vererbt wurde auch die Saat der Gewalt bis in unsere Gegenwart hinein: So zeugt ein Kranz an einer Hauswand vom faschistischen Terror eines neofaschistischen Rollkommandos, dem ein 18-jähriger, junger Mann zum Opfer fiel. An dieser Stelle soll nun ein Mahnmal für die Opfer der faschistischen Gewalt errichtet werden. Eine Demonstration gegen Faschismus und Gewalt weckt am Ende ein wenig Hoffnung auf Einsicht und Vernunft.

Im Epilog zeigt der Film noch einmal eine Montage von Fotos aus Mussolinis Leben – von der Kindheit bis zum Tod des Duce –, die bereits die einzelnen Lebensstationen illustrierten. Brodmanns Fazit lautet: „Hat man aus dem Leben dieses Mannes zu lernen, dann übersehe man nicht die unberechenbare Gefahr, die darin liegt, daß einer ganz allein Geschichte macht oder wenigstens glaubt, sie machen zu müssen.“

IV.3.3.2 CHE GUEVARA – EIN MANN UND EIN PLAKAT (1979)

Im Rückblick beschrieb Brodmann sein Konzept folgendermaßen:

„[In dem Film; F.B.] ging ich der Frage nach, wie weit der argentinische Revolutionär Ernesto Che Guevara politisches Denken und politische Entwicklungen in Europa und insbesondere in der Bundesre-

publik Deutschland beeinflusst habe.“³⁹²



Wie der Titel bereits andeutet, ging es Brodmann um die romantische Verklärung und Instrumentalisierung des Revolutionärs Che Guevara. Sinnbild dieser Heroisierung sei das Che-Plakat, „so kennt ihn alle Welt“, und ihre musikalische Entsprechung in dem populären Song *Quanta la Mera*, der um die Welt ging.³⁹³ Dieses „übersüßte und verkitschte“³⁹⁴ Lied begleitet leitmotivisch den Film, der mit der Aufnahme des rot eingefärbten – die Farbe der Sozialisten, aber auch der romantischen Verklärung – Plakats beginnt. Wie reduzierend und vereinfachend dieses berühmte Che-Foto ist, betont auch der Kommentar: „Dieses Gesicht wurde die Maske eines Mannes, der eigentlich viele Gesichter hatte.“ Brodmanns These, die er während des Films zu verifizieren sucht, sieht in Guevara „eher einen Mann mit Selbstzweifeln und Widersprüchen, der diese mit revolutionärer Geste zu überwinden hatte.“ Guevara sei nämlich kein „Haudegen“ gewesen, wie ihn das Plakat darstelle und auch kein „Held“, „was immer das sein“ möge.

Im Gegensatz zu MUSSOLINI bedient sich Brodmann in diesem Film sogenannter Experten und ideologisch Gleichgesinnter – wie etwa des Soziologen und Freundes Jean Ziegler oder Rudi Dutschke –, die in Interviews Che Guevara charakterisieren und über seine politischen Ziele sprechen. Zusätzlich arbeitet der Film mit Archivfotos und historischen Filmaufnahmen, um so Leben und Wirken des Revolutionärs darzustellen, wobei dieser einen „Männer- und Menschheitstraum“ verkörpere, indem er zusammen mit Fidel Castro

³⁹² BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1983.

³⁹³ Brodmann gab rückblickend zu, hier „genüßlich die Chance“ genutzt zu haben, „fast das ganze Fernsehpublikum auf’s Kreuz zu legen“: Die Frage nach einer passenden Filmmusik fand hier eine ganz selbstverständliche Antwort, denn der kubanische Revolutionär Rosé Martí, sozusagen ein historischer Vorläufer Fidel Castros und Che Guevaras, hatte in einem schönen Gedicht die Helden der Sierra Maestra besungen, die im Kampf für das Volk ihr Leben opfern. Und erst nach der neuen Revolution war aus dem Gedicht ein Lied geworden, ein Lied allerdings, dessen sich ganz schnell der internationale Musikmarkt bemächtigt hatte, um eine Erfolgsschnulze daraus zu machen. Nun nutzte ich zehn Jahre danach die Gelegenheit, dem Publikum die Originalversion dessen vorzuführen, was unter dem Titel *Quanta la Mera* übersüßt und verkitscht um die Welt gegangen war.“ BRODMANN: *Das prominente Mikrophon*. 1983.

³⁹⁴ Brodmann im Filmkommentar. Alle folgenden, nicht gekennzeichneten Zitate stammen aus dem Film.

Kuba von der Diktatur Baptistas befreite. Die später als Revolutionsromantik verklärten Tugenden „Härte, Opfer, Verzicht“ werden in *Quanta la Mera* besungen.

Der Film veranschaulicht jedoch, daß Che Guevara nicht nur kämpfender Revolutionär, sondern auch helfender Arzt war: „Gegen das Elend, dem er zuerst in den Slums von Buenos Aires begegnet, setzt er den Entschluß, ein Arzt für die Ärmsten zu werden.“ Obwohl er als privilegierter Bürgersohn aufwuchs, hat er „keine Berührungängste mit den Armen.“ Ideologisch zwar noch nicht geprägt, erkennt er bereits als Student Massenelend und Ausbeutung und bricht mit dem Gesellschaftsmodell seiner Eltern: Er kämpft mit den Revolutionären um die Befreiung Kubas. Archivbilder zeigen ihn als militanten Kämpfer, der Bomben bastelt, „um Leben zu retten“. Der Kommentar versucht, für diesen Widerspruch eine Erklärung zu finden:

„Albert Schweizer und Caribaldi in einem, beides mit Einschränkungen, die das Paradoxe dieser Mischung erlauben. Der Traum von einem Lambarene in Venezuela ist abgelöst von der Einsicht, das Grundübel nicht durch Schmerztabletten zu bekämpfen sind. Dr. Guevara ist auch bereit, Menschen im Namen der Menschlichkeit umzubringen.“

Der Film dokumentiert die zweite Hälfte seines politischen Lebens an der Seite Fidel Castros mit Archivaufnahmen von Auftritten, Reden und Reisen. Che Guevara wird zum „Star der internationalen Bühne, bestaunt von Kapitalisten, bejubelt von Sozialisten.“ Doch, so der Kommentar, „keiner kann sagen, ob ihm die Macht schmeckte.“ Nach vier Jahren gibt Guevara alle Ämter auf und trennt sich von Castro, „um wieder das zu sein, was er als höchste Stufe in der Entwicklung des Menschen bezeichnete: Revolutionär.“ Beim Versuch des Umsturzes in Südamerika wird Guevara in Bolivien festgenommen und umgebracht. Fotos belegen seine Festnahme. Während die Kamera vom am Boden liegenden Revolutionär zurückfährt, heißt es im Kommentar:

„Von da an wuchs das Vorbild Che Guevara mit dem Mythos des Märtyrers in einer ganz neuen Dimension. Und erst der Tod des 39-jährigen erlaubte es allen Fraktionen der revolutionären Linken, Che Guevara endgültig für sich in Anspruch zu nehmen.“

Der Soziologe Jean Ziegler glaubt, daß Guevara den Traum von einem „revolutionären, menschenbefreienden, brüderlichen Sozialismus“ verwirklichte. Zunächst scheint der Film diese These zu bestätigen. Ein Familienfoto zeigt Che Guevara zusammen mit seiner Frau und den vier Kindern, denen er in einem Brief ein persönliches Vermächtnis hinterließ: „Werdet gute Revolutionäre! Das Wichtigste ist die Revolution: als einzelner bedeutet man nichts; vor allem bewahrt Euch, Ungerechtigkeit auf das Tiefste zu empfinden.“ Allerdings kritisiert Brodmann Ches öffentliches Vermächtnis: „Man soll die Revolution unter allen Umständen machen. Revolution jetzt“, als Freibrief für alle „Ungeduldigen“, denn der zum Märtyrer stilisierte Revolutionär wurde auch bei den Studentenprotesten der 68er-Generation instrumentalisiert. Archivaufnahmen zeigen demonstrierende Studenten mit Che-Plakaten. Der Revolutionär avancierte zur Leitfigur »linker« Gruppierungen in der westlichen Welt, wobei die magische Kraft seines Namens wirkungsvoll für die eigenen Zwecke benutzt wurde:

„Das Rezept des Revolutionärs war gedacht für die Welt, aber sicher kannte er nicht alle Welten. Sein ruhmreiches Beispiel leuchtete über die Horizonte, war Ansporn, nicht nur für den schlechtesten Teil einer Jugend, die sich zur Entscheidung herausgefordert sah, zwischen Opfern auf eigene Kosten und Wohlstand auf Kosten der anderen.“

Brodmann führt ein Interview mit Rudi Dutschke – dem »deutschen Revolutionär« während der Studentenbewegung –, der den hohe(n) menschliche(n) Grundwert Che Guevaras hervorhebt. Dieser habe revolutionäre Entschlossenheit und Menschlichkeit“ verkörpert.

In seinem Resümee kritisiert Brodmann allerdings die Übertragung Che Guevaras auf die westliche Welt und weist dabei auf den „wichtigen Unterschied der Breitengrade“ hin: „Auf den Revolutionär Che Guevara wartete in Kuba ein unterdrücktes, gedemütigtes, hungerndes Volk.“ Ein Revolutionär, dessen Name nicht eingeblendet wird, stimmt Brodmanns Einschätzung zu, daß die kubanische Revolution nicht mit der europäischen Situation zu vergleichen sei. Ein bewaffneter Kampf sei deshalb unsinnig, da die gesellschaftlichen Verhältnisse in Europa, wo die Menschen keinen Hunger litten, nicht durch eine Revolution geändert werden müßten. Ohne dies explizit zu benennen, verurteilt der Film damit auch die militanten Aktionen der Terroristen, von deren Gewaltbereitschaft sich Rudi Dutschke ebenso distanzierte.

Der Film endet, wie er begann: Mit einem Che-Plakat und dem »Revolutions«-Hit *Quanta la Mera*, das sinnbildlich verdeutlicht, was von den revolutionären Idealen Che Guevaras übrig geblieben ist – eine Märtyrerlegende und ein romantisch verklärender Popsong: „Damals ging das Lied Rosé Martis als Hit um die Welt, und die meisten hatte keine Ahnung von der Bedeutung des Inhalts. Heute klingt das Lied wie ein Requiem für gescheiterte Revolutionäre.“

So wie westliche Linksgruppierungen Che Guevara auf einen revolutionären Helden plakativ (im wörtlichen Sinne) und schlagkräftig reduziert haben, bemächtigte sich der internationale Musikmarkt des einstigen Revolutionsliedes, um daraus eine „Erfolgsschnulze“ zu machen. Die Instrumentalisierung des einen symbolisiert die des anderen. Auf diese Weise gelang Brodmann eine musikalische Interpretation seiner filmischen Aussageabsicht und Kritik.

IV.3.3.3 Exkurs: DR. RUDI DUTSCHKE (1977)³⁹⁵

Dieser Film hätte auch innerhalb der Reihe MAGISCHE NAMEN entstehen können, lief jedoch unter dem Reihentitel MITERLEBT (SDR). Da er thematisch eng mit den beiden zuvor behandelten Filmen verwandt ist, erscheint eine kurze Analyse an dieser Stelle sinnvoll. Brodmann stellt in seinem Portrait Vergangenheit und Gegenwart Dutschkes einander gegenüber und zeichnet so die Entwicklung eines Mannes nach, der vom »wildem, anarchistischen Revolutionär« der äußersten Linken zum Befürworter von Gewaltlosigkeit und parlamentarischer Politik wird. Der Film arbeitet dabei mit aktuellen Redeausschnitten, die dem Zuschauer Dutschkes heutiges Politikverständnis vermitteln sowie mit Rückblenden (Archivaufnahmen) aus der Zeit, als Dutschke noch Führer der »Außerparlamentarischen Opposition« war. Durch diese antithetische und gegenläufige Gestaltung übt der Film Kritik an der Eskalation der Gewalt, von der sich Dutschke zunehmend stärker distanziert. Traurige Höhepunkte der filmischen Rückschau sind der Tod Benno Ohnesorgs (1967) und der Mordanschlag auf Dutschke, während dieser eine – zumindest aus der Sicht des Films – positive Entwicklung vollzieht, indem er sich von extremen Ideologien immer mehr entfernt. Brodmann spricht in diesem Zusammenhang von der „intellektuellen Redlichkeit“ Dutschkes, der „allen die Leviten“ lese: „[...] den Studenten, den Sektierern, den Gewerkschaftlern, aber am meisten übt er Selbstkritik an sich und seiner APO, deren Führer er damals war, als 1967 der rote Frühling begann.“

³⁹⁵ Der vollständige Titel lautet: DR. RUDI DUTSCHKE – ODER DER VERSUCH, EINE LINKE AUF DIE FÜSSE ZU STELLEN.

Doch 1967 sah Dutschke in der Provokation den einzigen Weg, um überhaupt von der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden. In einem Interview sagte er damals:

„Mit Provokationen können wir uns einen öffentlichen Raum schaffen, in den hinein wir unsere Ideen, unsere Wünsche und unsere Bedürfnisse hineinlegen können. Ohne Provokationen werden wir überhaupt nicht wahrgenommen.“

Filmaufnahmen aus der Zeit zeigen ihn bei Demonstrationen und Straßenschlachten mit der Polizei. Damals „schien es aussichtslos, die studentische Linke jemals in das allgemeine politische Leben einzuordnen.“ Dutschke selbst distanziert sich zehn Jahre später von diesem politischen Druckmittel und fordert stattdessen „sozialistische Alltagspolitik.“ Aber auch schon damals erkannte er, daß „nur eine Mehrheit [...] an die Macht“ kommen kann. Beim Schahbesuch (02.06.1967) kommt es schließlich zur totalen Konfrontation zwischen Demonstranten und der Polizei. Bei dieser »Rückblende« benutzt Brodmann Bilder aus seinem eigenen Film, dem POLIZEISTAATSBESUCH. Tauriger Höhepunkt dieser Sequenz – und gleichzeitig ein Scheideweg für Dutschke – ist der Tod Benno Ohnesorgs. Die Eskalation der Gewalt führt bei ihm zu einem Umdenken: Er bekennt sich zur Gewaltlosigkeit. In einem Interview unmittelbar nach diesen dramatischen Ereignissen, sagte Dutschke: „Wir kämpfen dafür, daß es nie dazu kommt, daß Waffen in die Hand genommen werden müssen.“ Doch ausgerechnet er, „der die Gesellschaft nicht mit Bomben verändern wollte“, wird von „einem fanatisierten Attentäter niedergeschossen.“ Ein Foto zeigt den verletzt auf der Straße liegenden APO-Führer. Die Studenten demonstrieren gegen diesen Mordanschlag. Aus dem Off ist Wolf Biermanns Lied: *Drei Kugeln auf Rudi Dutschke*. . . zu hören. In Paris scheint zwar für kurze Zeit zu gelingen, was sich dieser immer wünschte, nämlich die Solidarisierung von Arbeiterschaft und Studenten, doch am Ende bleiben „die linken Studenten Europas [...] übrig als verllorener Haufen zwischen Resignation und anarchistischem Trotz.“ Dutschke sucht Zuflucht im Exil, zunächst in England, dann in Dänemark, wo er sich eine neue Existenz aufbauen kann. Sein alter Kampfgeist bricht nach seiner Genesung erneut hervor, und er rechnet in seinem ersten Buch kritisch mit Lenin ab. Währenddessen geht die äußerste Linke um Baader und Meinhoff zur terroristischen Gewalt – auch gegen Personen – über. Dutschke ist für sie bereits ein „Konterrevolutionär“. Der Kommentar faßt seine Einstellung so zusammen:

„Er seinerseits betrachtete die Fraktion der Terroristen mit kritischem Verständnis. Die Absurdität, einen Volkskrieg führen zu wollen, ohne auch nur Teile des Volkes hinter sich zu haben, bestärkte ihn in seinem Entschluß, aufzubrechen zum langen Marsch durch die Institutionen.“

Die Verhaftung der Terroristen markiert das Ende der außerparlamentarischen Linken. Hier enden auch die Rückblenden des Films, der sich nun ganz der Gegenwart Dutschkes und seinen Zielen widmet, nämlich „eine neue Linke zu begründen.“ Brodmann begleitet ihn auf einer Vortragsreise durch Süddeutschland und beobachtet ihn bei Diskussionen. Mit seiner Forderung nach „sozialistischer Alltagsarbeit“ stößt dieser jedoch gerade bei dogmatischen Linksideologen auf Kritik.

Zum Abschluß des Films führt Brodmann ein Interview mit Dutschke in seinem Domizil in Dänemark, wo er ein beinahe bürgerliches Leben führt: Er ist verheiratet, hat zwei Kinder und schreibt gerade an seinem zweiten Buch mit dem Titel: »*Versuch, Lenin auf die Füße zu stellen*«. In seinem Fazit (im On) faßt Brodmann dessen Kritik an Lenin und die Bolschewiki zusammen und zieht folgende Schlußfolgerung:

„Die Fehleinschätzung geschichtlicher Voraussetzungen kann wohl eine Berufskrankheit der Revolutionäre sein. Dort vor allem, wo sich die Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderungen nicht im knurrenden Magen bemerkbar macht.“

Diese „Fehleinschätzung geschichtlicher Voraussetzungen“ kritisierte Brodmann auch schon in CHE GUEVARA. Das letztliche Scheitern der Revolutionäre (Baader, Meinhoff, Guevara, Lenin) beschreibt auch das Scheitern von Utopien: Die linksextremistischen Ideologien gingen (und gehen) dabei wie der Faschismus (Mussolini) an den wirklichen Bedürfnissen der Menschen vorbei. Auch die kubanische Revolution kann in diesem Sinne als gescheitert angesehen werden, da die Diktatur Baptistas nur durch eine neue Diktatur ersetzt wurde. Brodmanns Sympathie gilt am Ende dem „Revolutionär Dutschke“, der ihn „mit seiner intellektuellen Redlichkeit“ beeindruckte: „[...] vor allem aber mit der nun schon unglaublichen Zuversicht, mit der er in diesem Lande auf die Zustimmung des Volkes zu warten entschlossen ist.“

IV.3.3.4 Der Umgang mit den Helden oder Antihelden von einst

In allen Beiträgen versuchte Brodmann zu ergründen, wie die Gesellschaft heute mit den einstigen Helden oder Antihelden umgeht, um so einen aktuellen kritischen Ansatzpunkt für seine Auseinandersetzung mit den historischen »Revolutionären« zu finden: In MUSSOLINI ist es der italienische Neofaschismus, in CHE GUEVARA die bis heute anhaltende romantische Verklärung und Instrumentalisierung eines einstigen Revolutionärs, in DR. RUDI DUTSCHKE die positive Entwicklung des einstigen »enfant terrible«, der rückblickend seine revolutionäre Vergangenheit reflektiert. Die sachlich-nüchterne Gestaltung der drei Filme steht dabei in krassem Widerspruch zu dem kunstvoll gestalteten Steiner-Portrait, das in ästhetischer Hinsicht unverkennbar herausragt.

Während Brodmann in MUSSOLINI zu ergründen suchte, wie aus einem überzeugten Sozialisten und Revolutionär ein faschistischer Diktator werden konnte, beschäftigte er sich in CHE GUEVARA und DR. RUDI DUTSCHKE mit dem Scheitern »linker« Utopien. Zumindest die letzten beiden Portraits lassen eine generelle Sympathie für das Anliegen der »Revolutionäre erkennen, wenngleich immer offenbar wird, daß Brodmann Gewalt als Mittel der Politik ablehnt. Im Falle Dutschkes beschreibt der Film eine positive Kehrtwende im Denken und Handeln. Alle drei Filme konzentrieren sich auf die politischen Aussagen, sind eher nüchtern-analytische Dokumentationen im Stil historischer Kompilationsfilme, die entsprechend aus einer Fülle historischen Bildmaterials (Filmen und Fotos) bestehen, das vom Kommentar als »Norminstanz« interpretiert wird. Bei CHE GUEVARA kommt auf einer zweiten Ebene die Instanz der »Spezialisten« hinzu, während die Musikuntermalung als ironische Kommentierung und Brechung der Mystifizierung und Glorifizierung Che Guevaras fungiert. In seinem Dutschke-Portrait dient der Protagonist selbst als zusätzliche »Norminstanz«, anfangs eher negativ, dann aber positiv besetzt. In allen Filmen verzichtet Brodmann jedoch weitestgehend auf den Gebrauch einer satirischen »Sprechweise«. Stattdessen bemühte er sich um einen aktuellen Bezug zur Gegenwart.

Da Brodmann auch außerhalb der Reihe MAGISCHE NAMEN eine Vorliebe für Persönlichkeiten aus Politik, Kultur- und Zeitgeschichte hegte, soll im folgenden ein kurzer Überblick seiner zahlreichen Portraitfilme gegeben werden.

IV.3.4 Weitere Personenportraits

In Brodmanns gesamtem Werk stößt man immer wieder auf Personenportraits, die auch außerhalb der Reihe *MAGISCHE NAMEN* entstanden, entweder im Kontext einer anderen Reihe (beispielsweise *ZEICHEN DER ZEIT*) oder als Einzelfilme. Auffällig scheint jedoch eine gewisse Vorliebe für Personen des öffentlichen Interesses, der Geschichte, Politik oder Kultur, wobei er sich stets um einen aktuellen oder persönlichen Zugang bemühte.³⁹⁶

Bereits 1966 drehte Brodmann den Film *SKIZZEN ZU EINEM PORTRAIT DER MODERNEN FRAU – HÉLÈN GORDON-LAZAREFF*, der die Herausgeberin und Chefredakteurin der französischen Frauenzeitschrift *Elle* portraitiert. Sie galt zu dieser Zeit als wichtigste Instanz in Sachen Mode. 1970 produzierte Brodmann für das Schweizer Fernsehen das Portrait des Schweizer Kabarettisten und Schriftstellers *MAX WERNER LENZ*. Ein Jahr später entstand innerhalb der Reihe *ZEICHEN DER ZEIT* ein Dokumentarfilm über den Autor und Populärwissenschaftler *ERICH VON DÄNIKEN UND SEINE GEMEINDE*. Der Zusatz „und seine Gemeinde“ weist darauf hin, daß es gerade nicht nur um Erich von Däniken, sondern vor allem um seine Anhänger und ihren Umgang mit dem Idol geht. Mit seinen phantasiereichen Erzählungen in Millionenaufage versammelt Däniken eine große Fangemeinde um sich. Mit unglaublicher Selbstverständlichkeit und Arroganz greift er die Wissenschaften an und stellt absurde Theorien zur Evolution der Menschheit auf, die einem Science-Fiction-Roman entlehnt sein könnten: So sollen Astronauten eines fernen Sonnensystems einen Teil der auf der Erde angetroffenen Affen zu Menschen umfunktioniert haben. Brodmann versucht, der Anziehungskraft und dem großen Erfolg dieses Mannes auf die Spur zu kommen. Deutlich wird, daß Däniken bei seinem Publikum „einen Freipaß für alles mögliche und unmögliche“ hat. Im Zuge der ersten Fahrten zum Mond, könne

„Science Fiction [...] als Weltanschauung angeboten werden, und die Menschen, die eben ihren alten Gott abgelegt haben, weil sie sich nun zu klug zum Glauben sind, drängen hin zu einem neuen Medizinmann, der den Glauben an das Unglaubliche verkündet.“³⁹⁷

AUF DEN SPUREN VON RUDOLPH BECK-DÜLMEN (1984) ist der filmische Versuch, ein wenig Licht in das bis dahin unerforschte Leben des mehr oder weniger vergessenen schwäbischen Dichters, Komponisten, Landarztes und Sozialreformers Rudolph Beck-Dülmen zu bringen, der 1886 in Stuttgart-Kaltenthal geboren wurde und 1956 starb. Nicht ohne Ironie beobachtet er die eifrigen Bemühungen der Beck-Dülmen-Gemeinde, die dem „großen Schwaben“ endlich seinen verdienten „Ehrenplatz in der deutschen Geistesgeschichte“ verschaffen möchte. Die Vereinnahmung einer bis dahin eigentlich unbekannten Person von einer

³⁹⁶ Aus verschiedenen – teils inhaltlich, teils pragmatisch motivierten – Gesichtspunkten mußte eine begrenzte Auswahl derjenigen Filme getroffen werden, die unter die Kategorie »Personenportrait« eingeordnet werden können. So fehlt in dieser Aufzählung beispielsweise der Film *DIE HERAUSFORDERUNG* (1970) über den deutschen Boxweltmeister Piaskowy, da es hier mehr um den Wettkampf und die gesundheitlichen Folgen sowie Risiken des Boxsports geht, als um Piaskowy selbst. Ebenso wurde der Film *SONNENUNTERGANG IN LAMBARENE* (1976) ausgeklammert, in welchem weniger Albert Schweitzer als sein Krankenhaus im Mittelpunkt steht, dem inzwischen die Schließung droht. Nicht berücksichtigt wurde ferner *ADOLF – EINE GAUDI* (1983), der in Kap. IV.8.2 explizit analysiert wird, da es sich hier nicht um eine »berühmte« Persönlichkeit des öffentlichen oder kulturellen Lebens handelt, sondern um das Psychogramm bzw. die Identitätskrise eines »kleinen« Mannes. Bei *DÜRRENMATTS ACHTERLOO* (1988) handelt es sich ebenfalls nicht um ein Portrait Dürrenmatts; vielmehr verfolgt der Film die Theaterproben zu Dürrenmatts neuester Inszenierung.

³⁹⁷ Filmkommentar Brodmanns.

Gemeinde, die „sich homogenisiert im elitären Bewußtsein“ mehr als die meisten anderen zu wissen, trägt dabei schon fast groteske Züge, wenngleich Brodmann die Verdienste Rudolph Beck-Dülmens nicht schmälern wollte. Auch in diesem Portrait ging es ihm vor allem um den Umgang der Nachwelt mit historischen Persönlichkeiten.

Im selben Jahr drehte Brodmann auch ein Portrait zum 100. Geburtstag des ersten deutschen Bundespräsidenten: EIN LIBERALER IN DEUTSCHLAND – THEODOR HEUSS. Der Film konzentriert sich auf den Politiker Heuss, auf seine Bedeutung für die Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg und auf die Frage, was von seiner Wirkung in unserer Zeit übriggeblieben ist. Dabei erweist sich ein Gespräch mit Schülern des Theodor-Heuss-Gymnasiums in Heilbronn als überaus spannend und informativ. Zusammen mit den Schülern diskutiert Brodmann über zentrale Begriffe wie Liberalismus und Toleranz und entwirft ein Bild des Menschen Heuss – illustriert durch historisches Bild- und Filmmaterial –, der einerseits bürgerlich und human wirkte, andererseits jedoch zu undifferenziert die amerikanische Politik an- und übernahm: „Theodor Heuss war der Bundespräsident des Kalten Krieges“, so die These des Films. Indem Brodmann gerade die junge Generation nach der Wahrnehmung und Bedeutung des Bundespräsidenten Heuss befragt, gelang ihm ein aktueller Zugriff auf die historische Persönlichkeit.

Ende der achtziger Jahre beschäftigte sich Brodmann mit zwei bedeutenden deutschsprachigen Literaten der Gegenwart: Günther Grass und Friedrich Dürrenmatt. In EIN MANN WIE EIN BAUM – GÜNTHER GRASS (1987), den er für den Sender Freies Berlin produzierte, erlebt der Zuschauer Grass bei Lesungen aus seinem neuesten Roman »Die Rätin«, als »Stimmenfänger« für die SPD, beim Besuch in Leipzig und als Künstler in seinem Atelier, wo er mit Hilfe von Radierungen seine Erfahrungen aus Kalkutta verarbeitet. Symbolisch zeigt die Kamera zu Beginn und gegen Ende in Großaufnahme einen Baum. Im Prolog heißt es noch: „Er kommt mir immer vor wie ein Baum.“ Gegen Ende des Films bezweifelt Brodmann diese Einschätzung und stellt rhetorisch die Frage: „Ein Mann wie ein Baum?“ Im Verlauf des Films manifestiert sich die Empfindsamkeit und Verletzlichkeit eines Menschen, der nicht nur Höhen, sondern auch künstlerische und persönliche Tiefen zu erleiden hat. 1986 drehte Brodmann den Film DER ANDERE DÜRRENMATT – ODER WAS HAT EIN SCHWEIZER GEGEN DIE SCHWEIZ, in dem weniger die Person Dürrenmatts im Vordergrund steht, als vielmehr das gemeinsame Engagement für eine Abschaffung der Armee; nicht der Schriftsteller, sondern sein politisches Denken wird vorgestellt.

Die meisten der hier kurz skizzierten Filme beschäftigen sich mit – zumindest während der Drehzeit – noch lebenden Persönlichkeiten der Gegenwart. Auffällig ist Brodmanns sensible Personenstudie, in der Ironie und Satire nur wenig Platz finden; vielmehr versuchen die Filme, zentrale Aspekte aus Leben und Werk der portraitierten Menschen herauszuarbeiten, um so ein möglichst vielseitiges, kritisches und dennoch neutrales Bild zu zeichnen.

Ende der siebziger bis Anfang der achtziger Jahre beschäftigte sich Brodmann verstärkt mit historischen Themen. Nach den MAGISCHE NAMEN versuchte er in der Reihe LATERNA TEUTONICA (1979/80), die Entwicklung des Tonfilms von seinen Anfängen (1929) bis in die fünfziger Jahre hinein aufzuarbeiten. Die Beschäftigung mit dem Medium Film ist dabei kein Zufallsprodukt, sondern entsprach einem großen persönlichen Anliegen Brodmanns, der viele Jahre als Filmkritiker bei diversen Zeitungen gearbeitet hatte, dort entsprechende Filmseiten durchsetzte und auch beim Schweizer Fernsehen zunächst mit einer Sendung über die neuesten Filme begann. Obwohl er selbst seine Dokumentarfilmarbeit als »Fernsehjournalismus« oder »Journalismus mit der Kamera« bezeichnete und somit vor allem die journalistische Seite seiner Arbeit

betonte, beeinflussten ihn auch die verschiedenen cineastischen Filmströmungen beispielsweise der *Nouvelle Vague*, des italienischen *Neorealismus* oder des *Direct Cinema* sowie *Cinéma Vérité*. Das Interesse am Film als Kunstform war demnach sowohl privater als auch pragmatischer Natur. In der Reihe LATERNA TEUTONICA konnte er sein persönliches Vergnügen am Film mit seinen praktischen Kenntnissen verbinden.

IV.4 LATERNA TEUTONICA (1979/80)

Anläßlich des fünfzigsten Geburtstages des deutschen Tonfilms produzierte Brodmann eine siebenteilige »Chronik« der Entwicklungsgeschichte vom Stumm- zum Tonfilm, die er aus über tausend Protokollseiten füllenden Fernsehinterviews mit siebzehn filmschaffenden Zeitgenossen und Ausschnitten aus zahlreichen deutschen Tonfilmen dieser Jahre zusammenstellte. Gemeinsam mit seinen Mitarbeitern sichtete er dafür 135 Kilometer Filmmaterial und zeichnete den Weg des deutschen Tonfilms vom ersten Sprechfilm, *MELODIE DES HERZENS*, der 1929 als Stummfilm gedreht, aber nachträglich mit einigen Dialogen versehen wurde, bis zu den Heimatfilmen der fünfziger Jahre nach. Die Regisseure Arthur Maria Rabenalt, Wolfgang Staudte und Wolfgang Liebeneiner, Schauspieler (u. a. Marianne Hoppe und Hannelore Schroth) sowie verschiedene Drehbuchautoren und Produzenten schildern in den sieben Folgen die Schwierigkeiten bei der Umstellung vom Stummfilm, den es 1929 immerhin schon seit 34 Jahren gab, auf den Tonfilm, die Zensurpraktiken der Hitlerzeit und die Wiederaufbauphase nach dem Zweiten Weltkrieg. Die einzelnen Kapitel der Film- und Zeitgeschichte in *LATERNA TEUTONICA* sind: Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, die wichtigsten Spielfilme vor Hitlers Machtübernahme, Einflüsse und Eingriffe Josef Goebbels, die sogenannten »unpolitischen« Filme während des Dritten Reichs, NS-Propagandafilme wie *JUD SÜSS* von Veit Harlan, die eher »unzeitgemäßen« Regisseure Käutner und Staudte sowie der deutsche Film der Nachkriegszeit.

IV.4.1 Die Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm

In den ersten beiden Folgen seiner Reihe *LATERNA TEUTONICA* thematisiert Brodmann die Schwierigkeiten, die sich im dramaturgischen und ästhetischen Bereich durch die Einführung des Tonfilms ergeben haben.

Die Umstellung vom Stumm- auf den Tonfilm führte zu einschneidenden Veränderungen im gesamten Filmbereich und modifizierte auch den Film als Kunstform erheblich. Ende der zwanziger Jahre erlebte das Kino eine Revolution, in deren Zentrum die Einführung des synchronen Tons stand, der nicht nur die Produktion und Distribution von Filmen gravierend veränderte, sondern auch Ästhetik, Inhalt und Struktur entscheidend beeinflusste. Der Tonfilm löste die Stummfilmästhetik ab. Diese filmische Revolution fand in einer durch den Beginn der Weltwirtschaftskrise stark polarisierten Phase statt, in der die sozialen Gegensätze als Folge der Krise deutlich zunahmen.

Der Umstellungsprozeß vollzog sich jedoch äußerst schleppend. Obwohl die technischen Voraussetzungen schon sehr früh vorhanden waren, setzte sich der Tonfilm erst ab Ende der zwanziger Jahre durch. Die Gründe für die offensichtliche Zurückhaltung der Filmindustrie sind vielfältig. Die ungeheuren Summen der Umrüstung stellten angesichts der Weltwirtschaftskrise kaum lösbare Probleme dar, denn die bisherigen Studios und Filmtheater konnten nur durch aufwendige Umbauten für die neue Technik genutzt oder mußten vollständig neu errichtet werden (Schallisolierung). Die eingespielten Aufnahme- und Produktionstechniken mußten prinzipiell neu strukturiert, Filmcrews erweitert und vielfach ausgetauscht werden. Zudem stellte sich heraus, daß viele der kostspielig aufgebauten Stummfilm-Stars aufgrund mangelnden Stimmvolumens, des Sprachakzents oder ihres am Stummfilm orientierten Stils im Tonfilm ihre Anziehungskraft einbüßten und somit für die Filmproduzenten »wertlos« wurden. Zum anderen schien die bis dahin relativ einfache

internationale Vermarktung der Filme (die Zwischentitel konnten ohne großen Aufwand übersetzt und eingekopiert werden) deutlich behindert. Vor dem Hintergrund dieser produktionstechnischen und ökonomischen Probleme erschien die durch den Ton virulente Gefahr, die differenzierte und hochentwickelte Stummfilmästhetik zu vernachlässigen, zunächst sekundär.

Der wirkliche Durchbruch des Tonfilms gelang erst 1927/28, als Warner Bros *THE JAZZ SINGER* herausbrachte, ein Spielfilm mit lippensynchronen Liedern und Dialog. Die technische und ästhetische Entwicklung war nun nicht mehr aufzuhalten. Zunächst wurden in aller Eile Stummfilme mit Ton unterlegt. 1930 waren schließlich die meisten amerikanischen Kinos für Tonfilme umgerüstet, und Hollywood stellte die Stummfilmproduktion ein. Im November 1929 konnte auch der deutsche Tonfilm endlich Premiere feiern, wenngleich die Wiedergabe des Films *DICH HAB' ICH GELIEBT* immer noch nicht einwandfrei funktionierte; erst kurz vor Weihnachten kam der deutsche Tonfilm aus dem »Stottern«. Berlin feierte mit *MELODIE DES HERZENS* einen nahezu perfekten Klangfilm und mit ihm seinen ersten Tonfilmstar: Willy Fritsch. 1932 wurde schließlich die Nachsynchronisation als Standardverfahren für die Übersetzung von Tonfilmen in andere Sprachen eingeführt.³⁹⁸ Rasch setzte sich nun auch in Europa der Tonfilm durch – allen technischen Problemen, wirtschaftlichen Schwierigkeiten und künstlerischen Bedenken zum Trotz. Die Menschen strömten zu Hunderttausenden in die Lichtspielhäuser und waren fasziniert von diesem technischen »Wunder«.

Der Ton veränderte jedoch nicht nur den Film, sondern auch seine Präsentation und seine Beziehung zum Zuschauer. In erster Linie bedeutete die Verlegung des Orchesters vom Orchestergraben auf die Tonspur das Ende des Kinos als multimediales Erlebnis mit Livemusik, Varieté-Künstlern, Bühnenshows und Rezipienten. Der Film selbst entwickelte sich zu einem unabhängigen, autonomen Kunstprodukt, das nun auch Musik und Geräuscheffekte integrieren konnte und avancierte von einem visuellen zu einem audiovisuellen Medium. Zuschauer und Filmautor gingen nun einen direkten Dialog miteinander ein, der zuvor noch durch Untertitel, Orchesterbegleitung oder Filmerzähler vermittelt werden mußte. Doch gerade unter Filmkritikern und Filmtheoretikern stieß der Tonfilm zunächst auf Ablehnung, denn für sie bedeutete das Ende der Stummfilmzeit den Verlust einer ästhetisch anspruchsvollen Bildsprache, zumal der Tonfilm gerade die Produktion leichter Unterhaltung in Form von Musicals, Tanz- und Singfilmen förderte.

IV.4.2 Konzept und thematisch-inhaltlicher Überblick

In sieben Folgen von jeweils 45 Minuten Länge präsentierte Brodmann dem Publikum in Filmausschnitten und zahlreichen Interviews mit prominenten Filmschaffenden aus der Zeit, „Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms.“³⁹⁹ Sie erhellen schlagartig den Geist und Ungeist jener Zeit, insbesondere in den

³⁹⁸ NOVELL-SMITH, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. 1998, S. 200f. Vgl. auch Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 2: *Der Film als gesellschaftliche Kraft (1925–1944)*. 1994, S. 11–42.

³⁹⁹ Der bescheidene Untertitel *FUSSNOTEN ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN TONFILMS* drückt Brodmanns Schwierigkeiten bezüglich der Fülle an Material aus. Er selbst beschrieb sein Dilemma so: „Ich kriege Haue von allen Seiten. Besonders wird man aufzählen, was ich alles weggelassen habe. Aber um es jedem recht zu machen – dafür hätte ich nicht sieben, sondern 52 Folgen herstellen müssen.“ Brodmann in: *Das Fernsehen erzählt die Geschichte des deutschen Tonfilms*. In: *TV Hören und Sehen*, 03–09.11.1979.

Folgen, die das Dritte Reich und den „Schirmherrn“ des deutschen Films, Goebbels, betreffen. Das Kino fungiert dabei als Reflektor von Zeitgeschichte.

Die erste Folge, *ALS DIE SPRACHE SPRACHLOS MACHTE*, problematisiert den schwierigen Übergang vom Stumm- zum Tonfilm mittels Statements und Interviews verschiedener Filmschaffender (u. a. Liebeneiner, Budjahn, Hoppe und Rabenalt) sowie exemplarischer Filmausschnitte. Thematisiert werden insbesondere die vielfältigen Probleme, die sich im dramaturgischen und ästhetischen Bereich ergeben haben. Gezeigt werden zum Beispiel Szenen aus dem ersten Ufa-Tonfilm, *MELODIE DES HERZENS* (1929), aus Robert Siodmaks *ABSCHIED* (1930) mit Brigitte Horney oder *DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI* (Ucicky, 1930) mit Otto Gebühr als Friedrich der Große. Außerdem illustrieren Fotos von Dreharbeiten die Anfangsschwierigkeiten des Tonfilms, beispielsweise abgedeckte Kameras oder Geräuschzellen.

In der zweiten Folge, *ABSCHIEDSVORSTELLUNGEN*, richtet sich der Blick vor allem auf die wichtigsten Spielfilme der Weimarer Republik, der letzten Jahre vor Hitlers Machtergreifung und auf die prosperierende Filmindustrie trotz der Weltwirtschaftskrise. Statements von Liebeneiner, Rabenalt, Eggebrecht u. a. über verschiedene Filme und das Filmemachen der zwanziger und dreißiger Jahre, illustrierende Filmausschnitte und Fotos von Filmschaffenden sowie von Dreharbeiten dienen dieser filmgeschichtlichen Rekonstruktion. Gezeigt werden unter anderem Ausschnitte aus Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (1931), Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (1930) sowie *KUHLE WAMPE* (Brecht, Dudow, Eisler, 1932), also eher anspruchsvolle und sozialkritische Filme, die kontrastiert werden mit den »reinen« Unterhaltungsfilmen wie etwa *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (Thiele, 1931/32) mit Willy Fritsch und Heinz Rühmann oder *DER KONGRESS TANZT* (Charell, 1931/32) mit Lilian Harvey und Willy Fritsch. Diese Folge endet mit einer Foto-Collage jüdischer Filmschaffender, deren Namen und Filme Brodmann verliest. Dabei verschwinden die Fotos wie bei einem umgekehrten Puzzle von der Wand. Es folgt ein Redeausschnitt Goebbels über die deutsche Kultur, aus der er jeglichen jüdischen Einfluß verbannen will. Hier deutet sich die Verbannung der Film-Intelligenz unter den Nationalsozialisten und der „Schirmherrschaft“ Joseph Goebbels an, die in der nächsten Folge explizit behandelt wird. Das Verschwinden der Fotos versinnbildlicht den Ausschluß jüdischer Künstler aus der Reichsfilmkammer; wenn sie Glück hatten, konnten sie emigrieren und im Ausland – z. B. in den USA – eine neue Karriere beginnen.

Die dritte Folge, *DER SCHIRMHERR*, arbeitet die Entwicklung des deutschen Tonfilms im Dritten Reich auf: die Kontrolle der Filmproduktion und Rollenbesetzung durch das Reichspropagandaministerium unter Joseph Goebbels und durch Adolf Hitler. Die in der vorherigen Folge am Ende bereits angedeutete Überwachung, Verfolgung und Hinrichtung von Filmschaffenden (Juden, Kommunisten, Oppositionelle etc.) steht dabei im Mittelpunkt. Diese Folge beginnt dort, wo der zweite Teil aufhörte: bei Goebbels Rede über die deutsche Kulturlandschaft, die Brodmann noch einmal wiederholen läßt. Das zweimalige Zeigen der Goebbels-Rede unterstreicht einerseits ihre zentrale Bedeutung für die nationalsozialistische Filmpolitik, den »Sonderweg« Deutschlands, andererseits wird deutlich, wie frühzeitig und gründlich die Vertreibung der jüdischen Bevölkerung aus allen Lebensbereichen betrieben wurde. Exemplarisch für die vielen Opfer steht das Schicksal von Karl John, Peter Düvall, Erich Knauf und Erich Ohser (Plauen). Die Affären von Goebbels mit verschiedenen NS-Schauspielerinnen (v. a. Lydia Baarova) demontiert das selbstinszenierte Bild eines Tugendwächters, das der Propagandaminister gern von sich zeichnete (beispielsweise mit Pressebildern von seiner Frau und seinen Kindern). Wolfgang Liebeneiner, Kristina Söderbaum, Richard Angst, Wolfgang Schleif u. a. nehmen Stellung zu dieser »dunklen«, wenig »heldenhaften« Seite Goebbels,

illustriert durch Ausschnitte aus den Filmen *BEL AMI* (1939) – einer Persiflage auf die Affären von Goebbels – *DER HERRSCHER* (Veit Harlan, 1937) *DAS LEBEN KANN SO SCHÖN SEIN* (Rolf Hansen, 1938) und *GROSSSTADTMELODIE* (Liebeneiner, 1941).

Der Titel der vierten Folge, *DIE SCHILDKRÖTEN*, konnotiert bereits Thema und Intention dieses Beitrags: Es geht um die Produktion von Unterhaltungsfilmen im Dritten Reich als Form der inneren Emigration von Filmschaffenden und als Mittel zur Volksberuhigung vor allem während des Zweiten Weltkrieges. Neben Statements und Interviews von Filmschaffenden werden Filmausschnitte gezeigt, die mit Archiv-Filmaufnahmen von Kriegsszenen (*Stalingrad* 1943) kontrastiert werden, so daß sich eine schöne »heile« Traumwelt des Films und die harte Grausamkeit des Krieges gegenüberstehen. Daneben forscht Brodmann nach den Ursachen für die Popularität des Schauspielers Hans Albers und problematisiert Verhaltensweisen wie Solidarität und Denunziation (gegenüber »nicht-arischen« Künstlern). Gezeigt werden u. a. Ausschnitte aus dem Albers-Film *MÜNCHHAUSEN* (1942), nochmals aus *BEL AMI* (1939), aus dem Harry Piel-Film *ARTISTEN* (1935), Szenen aus *AKROBAT SCHÖN* (1943) mit dem Clown Charlie Rivel sowie *SCHÖN IST DIE MANÖVERZEIT* (1931) und ... *REITET FÜR DEUTSCHLAND* (1941) mit Willy Birgel unter der Regie von Arthur Maria Rabenalt.

DES TEUFELS REGISSEURE (Folge fünf) konzentriert sich hauptsächlich auf den NS-Regisseur Veit Harlan und seine NS-Propaganda-Filme *Jud Süß* (1940) und *Kolberg* (1945). Verschiedene Interviewpartner (z. B. W. Liebeneiner, J. Huth, A. Eggebrecht, K. Söderbaum und W. Schleif) äußern sich über Veit Harlan, seinen Charakter, seine Karriere und seine Filme sowie seine Beziehung zu Goebbels. Schwerpunkt ist die Wirkung des äußerst perfiden, antisemitischen Films *JUD SÜSS*. Aber auch Wolfgang Liebeneiners Karriere als Chef der Ufa und Präsident der NS-Reichsfilmkammer wird kritisch hinterfragt. Brodmann konfrontiert ihn mit seinem Film *ICH KLAGE AN*, der ein klares Bekenntnis zur Euthanasie darstellt.

Mit der sechsten Folge, *KÄUTNER UND DANN STAUDTE*, konzentriert sich Brodmann auf die Filme Helmut Käutners während des Dritten Reichs: rühmliche Ausnahmen innerhalb der nationalsozialistischen Unterhaltungs- und Propagandaproduktion; aber auch auf seine und Wolfgang Staudtes Filme in der Nachkriegszeit, zunächst sogenannte »Trümmerfilme«, die eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit anstrebten. Erst nach Kriegsende konnte sich Staudte. Gezeigt werden u. a. Ausschnitte aus Käutners Filmen *KREUZER EMDEN* (1932), *KITTY UND DIE WELTKONFERENZ* (1939), *ROMANZE IN MOLL* (1942), *GROSSE FREIHEIT NR. 7* (1944), *UNTER DEN BRÜCKEN* (1944) und *DER APFEL IST AB* (1948). Mit verschiedenen Interviewpartnern (u. a. Hannelore Schroth, Rudolf Jugert, A. M. Rabenalt) spricht Brodmann über Käutners »Sonderrolle« im Dritten Reich, seine Kabarett-Gruppe »*Die vier Nachrichten*«, Verbote seiner Filme, die Filme selbst, seinen Charakter und seine Popularität als Anti-Nationalsozialist. Im letzten Drittel geht es um Wolfgang Staudte und seine Filme für die Defa in der Nachkriegszeit, wobei *DER UNTERTAN* (1951) mit seiner kritischen Reflexion und Bewältigung der Vergangenheit ein Klassiker geworden ist.

Die letzte Folge, *ALS DER KRIEG ZU ENDE WAR*, schließt die Chronik des deutschen Tonfilms mit dessen Entwicklung nach 1945 ab. Symptomatisch für den Umgang der Gesellschaft mit der Vergangenheit werden in den fünfziger Jahren massenweise Heimatfilme produziert, die eine idyllisch-heile Welt suggerieren, in die man nur allzu gerne flüchtete, um der NS-Vergangenheit und den Kriegsfolgen zu entfliehen. Liebeneiner, Rabenalt, Staudte, Peter Pewas u. a. äußern sich zu den Chancen und Problemen des deutschen Films nach 1945. Es geht dabei um die neue Rolle des Heimatfilms (Kassenmagnet, Flucht in eine »heile« Welt,

Verdrängung der Vergangenheit), die Ablehnung zeitkritischer Problemfilme sowie um die Filmproduktionen der DEFA. Gezeigt werden Filmausschnitte aus Liebeneiners LIEBE 47 (1949) sowie Käutners und Jugerts FILM OHNE TITEL (1947) – eine Parodie auf den deutschen Heimatfilm. Im letzten Drittel erinnert Brodmann an den in Vergessenheit geratenen Regisseur Peter Pemas und spricht mit ihm über sein Leben, seinen Werdegang, seine Filme und Film-Verbote. Ausschnitte aus dem Pemas-Film DER VERZAUBERTE TAG (1944) mit Ernst Waldow und Winnie Markus zeugen von dem großen Talent des ansonsten erfolglosen Regisseurs.

Im folgenden soll die fünfte Folge, DES TEUFELS REGISSEURE, exemplarisch vorgestellt werden, da sie ein sehr schwieriges und sensibles Thema aufgreift, das zudem die Problematik solcher Gesprächs- und Kompilationsfilme offenbart, die sich einerseits aus dem sachlich-neutralen Gestus, andererseits aus der Verwendung historischen Filmmaterials ergibt.

IV.4.3 DES TEUFELS REGISSEURE (1979)

Die eigentlichen Nazi-Regisseure seien im Dritten Reich an den Fingern einer Hand abzuzählen, stellt Brodmann in dieser Folge einleitend fest. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Person Veit Harlans⁴⁰⁰, der auch im Urteil des späteren Emigranten Jochen Huth zu seiner Zeit wohl der begabteste Regisseur war, vor 1933 eher als Theatermann der kommunistischen Richtung galt, sich dann aber von den fast unbegrenzten Möglichkeiten des linientreuen Films korrumpieren ließ. Harlan steht hier

„exemplarisch für das große künstlerische Talent, das man immer wieder und in allen Epochen beobachten kann mit der Bereitschaft, für den persönlichen Ehrgeiz den kritischen Blick und das gesellschaftliche Gewissen zu opfern.“⁴⁰¹

Brodmann betont jedoch nachdrücklich, daß es ihm nicht darum geht, über Veit Harlan, der 1964 starb, noch einmal den Stab zu brechen. Harlans damaliger Assistent Wolfgang Schleif vertritt die Überzeugung, daß sein Chef und Lehrmeister nie ein Antisemit war, obschon er den antisemitischen Hetzfilm JUD SÜSS (1940) drehte. Brodmann zeigt Ausschnitte aus dem Film, wichtige Schlüsselszenen und zwei Versionen des Schlusses: in der von Harlan gestalteten Urversion (Jud Süß verflucht seine Widersacher aus dem Galgenkäfig) und in der schließlich erzwungenen Endfassung, zu der Goebbels persönlich den Text schrieb (Jud Süß stirbt als winselnder Jämmerling). Für die Rekonstruktion nach dem ursprünglichen Drehbuch wurde die Stimme des längst verstorbenen Ferdinand Marian von Wolfgang Höper vom Württembergischen Staatstheater nachsynchronisiert.

Als wichtiger – wenn auch nicht unumstrittener Zeitzeuge – tritt in dieser Folge der Regisseur Wolfgang Liebeneiner auf, der zum Schluß seine eigene Tätigkeit als Star-Regisseur, Ufa-Produktionschef und Professor der Reichsfilmakademie zu verantworten hat. Ohne Skrupel bekennt er sich zu seinem Euthanasiefilm

⁴⁰⁰ Harlan wurde nach dem Zweiten Weltkrieg des Verbrechens gegen die Menschlichkeit angeklagt. Er verteidigte sich mit dem Argument, zu einem unfreiwilligen Komplizen der Nazis geworden zu sein und wurde freigesprochen. Nach nur fünf Jahren Berufsverbot drehte er ab 1950 wieder Filme, darunter wiederum fragwürdige Streifen wie z. B. VERRAT AN DEUTSCHLAND (1954) oder ANDERS ALS DU UND ICH (1957).

⁴⁰¹ Brodmann in seiner einführenden On-Moderation.

ICH KLAGE AN (1941), den er auch im nachhinein noch verharmlost und rechtfertigt. Die Folge klingt aus mit Liebeneiners Fazit zum Ende des Dritten Reichs und seinem pazifistischen Bekenntnis in LIEBE 47 (1948/49).

IV.4.3.1 Zeitzeugen als »Norminstanzen« der Argumentation

Die Exposition dient der Einstimmung des Zuschauers auf die Thematik dieses Beitrags. Der Film beginnt mit verschiedenen Ausschnitten aus NS-Propagandafilmen wie STUKAS (Karl Ritter, 1941), HITLERJUNGE QUEX (Hans Steinhoff, 1933) und DIE ROTHSCILDS (Erich Waschnek, 1940). Es folgt dann ein Wochenschau-Ausschnitt, in dem den Regisseuren Wolfgang Liebeneiner und Veit Harlan anlässlich des fünfundzwanzigsten Jubiläums der Ufa eine Ehrung zuteil wird. Diese Montage legt die Vermutung nahe, daß auch Liebeneiner und Harlan als überzeugte Nationalsozialisten eingeordnet werden können oder sollen. Doch dieses vorläufige Urteil wird gleich in der folgenden Sequenz durch Brodmanns Kommentar revidiert, wenn er betont, daß Harlan – im Gegensatz zu Ritter, Steinhoff und Waschnek, deren Fotos der Film während der On-Kommentierung einblendet –, kein überzeugter Nazi gewesen sei. Brodmanns These lautet stattdessen: Harlan hatte „Lust an der Macht“ und „verkaufte sich für den Erfolg“, wobei er seinen „kritischen Blick verlor“. So soll dieser einmal gesagt haben: „Ich weiß nicht, was die wollen. Ich kann die größten Filme machen, und das ist doch phantastisch.“ Es folgen Statements von Kollegen und Mitarbeitern, die diese These untermauern sollen, wobei die Meinungen über Harlan zum Teil stark divergieren. So charakterisiert Liebeneiner Harlan als eine „Schauspielernatur, der immer eine Rolle“, „den gewaltigen Regisseur“ spielte. Der Drehbuchautor Jochen Huth betont Harlans großes Talent und vergleicht ihn mit dem Regisseur Orson Welles. Axel Eggebrecht (ebenfalls Drehbuchautor) glaubt, daß Harlans „große Schwenkung zum klassischen Goebbels-Autor mehr seinem Charakter als seiner Überzeugung“ entsprochen hätte. Harlan sei „ein Karrierist um jeden Preis gewesen.“ Insgesamt schätzen die meisten Kollegen Veit Harlan nicht als Antisemiten ein, zumal seine erste Frau Jüdin war.

Nach diesem einleitenden, eher allgemeinen Teil über die Person und den Regisseur Veit Harlan folgt nun im zweiten Teil die Auseinandersetzung mit seinem antisemitischen Hetzfilm JUD SÜSS.⁴⁰² In einer Art Einleitung stellt Brodmann die Ausgangsfrage: „Handelt es sich bei JUD SÜSS um einen gewollt oder ungewollt gefährlichen Film?“ Immerhin wurde Harlan bereits 1946 entnazifiziert. Wie im ersten Teil, äußern sich Kollegen, Beteiligte und seine zweite Frau, Kristina Söderbaum, zum Film, der Entstehungsgeschichte und Harlans Einstellung. Die Aussagen vermitteln insgesamt den Eindruck, daß Harlan den Film eigentlich nicht drehen wollte, sich zunächst sogar weigerte, bis Goebbels ihm mit Sanktionen drohte. Schließlich habe Harlan sich gefügt und die Devise ausgegeben: Wenn wir das machen müssen, dann muß der Film

⁴⁰² Dieser wohl berühmteste und vielleicht folgenreichste Propagandafilm des Dritten Reichs beruht auf einer real-historischen Person: Geschildert wird die Lebensgeschichte des Halbjuden Joseph Süß Oppenheimer, der 1733–1737 als Finanzrat des Herzogs von Württemberg mit viel Geschick die Geschäfte führte. Dabei machte er sich die um ihre Privilegien fürchtenden Landstände zu Feinden und wurde nach dem Tod des Herzogs hingerichtet. In seinem Film verfälschte Harlan die historische Wahrheit, indem er Oppenheimer als Intriganten und Weltverschwörer vorführte. Ziel des Films war die Verteufelung der Juden, die er als schmutzige, korrupte Wesen darstellte. Die Tatsache, daß Warschauer Ghettobewohner als Statisten (zwangsweise) eingesetzt wurden, verleiht dem Film ein Höchstmaß an Zynismus. Harlan spielte nach dem Krieg den perfiden rassistisch-antisemitischen Charakter seines Films herunter. Vgl. hierzu auch: LEISER, Erwin: *Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reichs*. 1968. – DONNER, Wolf: *Propaganda und Film im Dritten Reich*. 1995, S. 88–96.

Weltklasse werden. Wir können nicht einen schlechten Film machen. Ein Ausschnitt aus JUD SÜSS zeigt zentrale Szenen, in denen die Schauspieler Werner Kraus (in seinen fünf verschiedenen Rollen als Jude) sowie Ferdinand Marian als Jud Süß zu sehen sind. Auch Marian soll sich angeblich gegen seine Rolle – erfolglos – zur Wehr gesetzt haben.

Die unterschiedlichen, teilweise sogar widersprüchlichen Aussagen der Zeitzeugen über Veit Harlan, Ferdinand Marian und Werner Kraus, der seine fünf Rollen als große schauspielerische Herausforderung regelrecht genossen haben soll, können auch durch die Filmausschnitte weder bestätigt noch widerlegt werden. Der Zuschauer, der sich im Verlauf dieser Folge unterschiedlichen Meinungen über Harlan ausgesetzt sieht, erhält auch von Brodmann keine eindeutige Stellungnahme. Damit beläßt der Autor das Publikum einerseits in einer gewissen Verunsicherung, andererseits bietet er so Raum für eigene Gedanken und Reflexionen.

Eindeutiger bezieht Jochen Huth Stellung, indem er die Gefährlichkeit des Films betont: „Der Film JUD SÜSS wäre ja gar nicht so gefährlich gewesen, wenn er nicht so gut gewesen wäre.“ Bei ihm selbst habe der Film „Entsetzen“ ausgelöst. Liebeneiner nimmt Harlan dagegen bezüglich des Einsatzes von Warschauer Ghettoinsassen sogar in Schutz: Dieser habe in der Überzeugung gehandelt, „er könnte mit dem Film den Juden helfen, indem er für die Szenen, wo er echte Juden brauchte, echte Juden nahm.“ Harlans äußerst naive, realitätsfremde Einschätzung erklärt Liebeneiner folgendermaßen: „Und sie wissen, wie man sich selber überreden kann, wenn man im Grunde seines Herzens etwas doch vielleicht ganz gerne tut.“ Insgesamt entsteht der Eindruck, daß Harlan entweder ein äußerst naiver, unpolitischer Mensch oder ein absoluter Karrierist gewesen sein muß. Allerdings bietet der Film keine zufriedenstellende, abschließende Beurteilung Harlans an; stattdessen wird die Verwirrung des Zuschauers eigentlich noch größer, wenn im folgenden der Filmschluß und seine Entstehungsgeschichte rekonstruiert werden. Wolfgang Schleif berichtet von der ursprünglichen Schlußversion des Films: Harlan habe Jud Süß „seine Peiniger verfluchen lassen mit einem alttestamentarischen Fluch“, der die Intention des Films ins Gegenteil verkehren würde: „Harlan war ja in der jüdischen Literatur bewandert, er „kannte den Talmud, [...] weil sein Vater ein großer Philosemit war.“ Schleif glaubt, daß Harlan, der „niemals auch nur die geringste antisemitische Äußerung“ getätigt hätte, „ernst in Gefahr war“ aufgrund dieses Filmendes, wobei fraglich bleibt, ob die antisemitische Wirkung, die während des gesamten Films immer stärker zunimmt, durch ein solches Ende wirklich revidiert worden wäre. Dennoch wurde diese erste Schlußversion aus dem Film herausgeschnitten, und Goebbels persönlich schrieb einen neuen Schlußtext: Jud Süß bettelt winselnd um sein Leben. Es folgt nun zunächst die Endfassung des Films mit dem Goebbels-Text, der eine rekonstruierte Endfassung entgegengesetzt wird. In gewisser Weise auch selbstkritisch fragt Brodmann, ob dies nun eine Ehrenrettung für Harlan sein könne. So stimmt Axel Eggebrechts Vorwurf, daß Harlan noch weit perfidere Drehbücher geschrieben habe, nachdenklich:

„Viel schlimmer als JUD SÜSS, viel schlimmer als [...] KOLBERG, [...] ist ein Drehbuch, KAUFMANN VON VENEDIG, das er gemacht hat, und zu dem er ein Vorwort geschrieben hat, Ende 1944. In diesem Vorwort stand: Hier wird mit den Worten des großen englischen Dramatikers auch dem letzten Deutschen noch klargemacht werden, was für eine [...] Weltpest das Judentum ist.“

Liebeneiners Versuch, Harlans Verhalten zu rechtfertigen, indem er auf die Bedrohung durch Goebbels hinweist, wirkt angesichts eines Regisseurs wie Helmut Käutner ein wenig fadenscheinig, zumal Harlan und seine zweite Frau ein freundschaftliches Verhältnis zu dem Ehepaar Goebbels pflegten.

Der vierte Teil dieser Dokumentation befaßt sich mit Harlans Durchhaltefilm KOLBERG (1945).⁴⁰³ Zunächst montiert Brodmann verschiedene Kampfszenen aus dem Film, die die deutsche Bevölkerung zum Weiterkämpfen animieren sollten. Wolfgang Schleif berichtet von dem unglaublich hohen finanziellen und personellen Aufwand, der in den letzten Kriegstagen absurderweise noch betrieben wurde. So hätte Harlan bis zu zehntausend Komparsen pro Tag zur Verfügung gehabt; zweiundfünfzig komplette Kanonen seien bereit gestellt und ungefähr vierhunderttausend Mark für Dynamit, Brandmasse, Rauchpulver etc. verbraucht worden. Ein weiterer Ausschnitt aus dem Film belegt die gigantische Inszenierung. Jochen Huth weist auf die gefährliche Wirkung dieses perfekt inszenierten Propagandastreifens hin:

„Als Filme selber so gefährlich, daß man sagen konnte: Ich verliere mich in ihnen, ja, nehme das [...] nicht mehr als Propaganda, sondern als anscheinende Wahrheit. [...] Wo geht die Ideologie, die sich umsetzt, oder die innere Beteiligung eines Menschen, die bei Harlan wohl vorauszusetzen war –, wo geht die über [...] in seine Gestaltungskraft, in eine gewisse Begeisterung [...] und wirkt nun ganz als Kunst?“

Interessanterweise nimmt ausgerechnet Wolfgang Staudte Harlan in Schutz und kritisiert seine „pauschale Verdammung.“ Aus seiner Sicht wurde dieser zum „Prügelknaben für viele andere“, „die in ihrer Weise bestimmt genauso an [...] dem filmischen Durchhaltesystem beteiligt waren wie er.“ Liebeneiner beschreibt noch einmal das ambivalente Verhältnis der Kollegen zu Harlan:

„Aber viele Leute fürchteten sich vor ihm [...]. Nun wußte man, daß er einen kurzen Draht zu Goebbels hatte, und das war natürlich auch so, daß man in seiner Gegenwart nicht offen sprechen konnte, daß man Angst haben mußte vor ihm. Und infolgedessen stand er nach dem Krieg praktisch ohne Freunde da.“

Nach dieser Aussage läßt Brodmann das Bild Liebeneiners einfrieren und fragt nun – im fünften und letzten Teil dieser Folge – kritisch nach dessen Position und politischer Haltung im Dritten Reich, denn immerhin gelang auch Liebeneiner eine große Karriere in diesen Jahren. Dieser behauptet jedoch, er habe nie einen Film *contre coeur* gemacht, denn: Ich habe mich bei allem, was ich gemacht habe, immer mit der Sache identifiziert. Brodmann konfrontiert diese positive Selbsteinschätzung Liebeneiners mit dessen Film ICH KLAGE AN (1941), der die Euthanasie als Erlösung verkündet. Liebeneiner wehrt sich gegen diesen Vorwurf. Er habe die Produktion des Films »Tötung unwerten Lebens«, in dem es um die Tötung Geisteskranker gehen sollte, hintertrieben. Sein Film ICH KLAGE AN thematisiere hingegen die Tötung auf Verlangen, eine Sache, die er „für menschlich und für notwendig halte“ und mit der er sich „vollkommen identifiziere.“ Ganz offensichtlich unterschätzt Liebeneiner die propagandistische Wirkung seines Films und ignoriert oder

⁴⁰³ Bereits Mitte 1943 erteilte Goebbels Harlan den Auftrag, den Film Kolberg zu realisieren und darin zu zeigen, daß „ein in Heimat und Front geeintes Volk jeden Gegner überwindet.“ Hintergrund des acht Millionen Reichsmark teuren Durchhaltefilms war eine Episode des Französisch-Deutschen Kriegs (1806/1807) – der Widerstand der kleinen Hafenstadt Kolberg in Pommern gegen die Truppen Napoleons. Im Film wehren die Bewohner den Angriff ab, in Wahrheit drangen die Franzosen in die Stadt ein und akzeptierten einen Waffenstillstand erst, als englische Truppen Kolberg zu Hilfe kamen. In den zweijährigen Dreharbeiten ließ Harlan 200.000 Soldaten für die Schlachtszenen aufmarschieren. Die Uraufführung fand am 30.01.1945 im französischen La Rochelle statt, wo die deutschen Truppen seit Monaten von den Alliierten eingeschlossen waren. Einen Tag später wurde die Premiere im zerstörten Berlin wiederholt. Vgl. dazu auch: LEISER, a.a.O.

verdrängt den politischen Zusammenhang: Bewußt setzte Goebbels auf sogenannte und scheinbar »unpolitische« Unterhaltungsfilme, um bestimmte Themen – in diesem Fall Euthanasie – publik zu machen. Ziel war, eine breite Zustimmung in der Bevölkerung zu finden. Gerade Unterhaltungsfilme erwiesen sich als »harmlose« Vehikel für versteckte, politische Botschaften. Es folgt ein weiterer Ausschnitt aus ICH KLAGE AN (die Tötungsszene), doch Liebeneiner scheint die propagandistische Wirkung seines Filmes nicht wahrhaben zu wollen und behauptet hingegen, der Film habe eine „Nebenwirkung“ gehabt, „die wir von Anfang im Ziel hatten, [...] nämlich die geheim geführte Debatte über die Tötung von Geisteskranken zu einer öffentlichen Debatte zu machen, und das wurde auch erreicht.“ Aus seiner Sicht „schwoll die Debatte [...] so an, daß [...] Bischoff Galen dagegen predigen konnte und daß das Ganze abgeblasen wurde.“ An dieser Stelle greift Brodmann erstmals mittels Kommentar ein und meint sarkastisch: „Hier mußten wir unterbrechen, sonst wäre aus dem Film Ich klage an noch ein Widerstandsstück geworden.“⁴⁰⁴ Durch Liebeneiners unreflektierten und naiven Umgang mit der (eigenen) NS-Vergangenheit werden auch seine Aussagen über Harlan im nachhinein ein wenig relativiert, denn der Schluß liegt nahe, daß er Harlans Rolle und seine Filme ähnlich verharmlost.

Nicht unkritisch beurteilen muß man auch Liebeneiners Aussage, daß er „diese kalte Berechnung, mit der man Leute in [...] Todeslagern und Gasöfen [...] verschwinden ließ“ als eine „Beleidigung des eigenen Volkes empfand.“ Und weiter meint er: „Ich fand, wir waren so getäuscht, hereingelegt worden unter dem Stichwort Krieg.“ Begriffe wie Beleidigung, Täuschung oder Verrat verweisen auf ein passives Geschichtsverständnis, in dem Sinne, daß einige führende Nationalsozialisten das Volk hereingelegt und verführt haben. Erstaunlicherweise erfolgt hier keine kritische Anmerkung Brodmanns, der dem Publikum die Beurteilung solcher Äußerungen überläßt.

Stattdessen zeigt Brodmann einen Ausschnitt aus Liebeneiners Nachkriegsfilm LIEBE 47 (1948/49), der nach Wolfgang Borcherts Kurzgeschichte »*Draußen vor der Tür*« entstand. Der Film spiegelt möglicherweise ein Umdenken Liebeneiners, denn er versucht, filmisch mit der NS-Vergangenheit umzugehen und fordert Verantwortung zu übernehmen für das, was geschehen ist: Mensch zu bleiben. Leider folgten diesem Beispiel filmästhetischer Innovation und offen-provokativer Thematisierung der Vergangenheit nur wenige Regisseure; Staudte und Käutner sind da eher rühmliche Ausnahmen, wie die zwei weiteren Folgen der Reihe LATERNA TEUTONICA zeigen.

⁴⁰⁴ Hinzufügen wäre an dieser Stelle auch, daß Liebeneiner sich schwerwiegend täuscht, wenn er meint, das „Ganze“ wäre „abgeblasen“ worden, denn tatsächlich wurden Hunderttausende von Geisteskranken, »Verhaltensauffälligen«, aber auch Nichtseßhaften und Homosexuellen zwangssterilisiert, in Konzentrationslager gebracht oder sofort mittels Vergasung oder Todesspritzen umgebracht. Desweiteren war bereits 1937 der Euthanasie-Film OPFER DER VERGANGENHEIT auch ohne Liebeneiners Mitarbeit gedreht worden. Die Tatsache, daß Liebeneiners Film ICH KLAGE AN heute ohne Probleme wieder im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wird, belegt m. E., wie unreflektiert mit der Vergangenheit umgegangen wird. Ähnliches trifft auch für die vielen Komödien-Filme zu, beispielsweise mit Heinz Rühmann oder Hans Albers. Der Zusammenhang, in den die Filme eingebettet waren, wird dabei oftmals vergessen: Sogenannte »unpolitische« Unterhaltungsfilme galten den Nazis als besonders geeignetes Mittel, um einerseits versteckte politische Botschaften unterzubringen, andererseits um die Massen ruhig zu stellen und vom Kriegsalltag abzulenken. Zur nationalsozialistischen Filmpolitik vgl. u. a.: DONNER, Wolf: *Propaganda und Film im Dritten Reich*. 1995. – HOFFMANN, Hilmar: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. *Propaganda im NS-Film*. 1988. – KANZOG, Klaus: »Staatspolitisch besonders wertvoll«. *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*. 1994. – Lange, Gabriele: *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reichs*. 1994.

IV.4.3.2 Fazit: Probleme des Gesprächsdokumentarismus

Erstaunlich ist, daß sich Brodmann als Autor in dieser Chronik sehr zurücknimmt. Deutlich wird, daß er den Zeitzeugen und Betroffenen Raum lassen will, ihre Sicht der Dinge und ihre Erfahrungen darzustellen. Dies kennzeichnet die gesamte Reihe, die aufgrund der Zeitzeugen-Berichte sowie der unzähligen Filmzitate eine Fülle von Informationen und nicht nur, wie es im Untertitel bescheiden heißt, »Fußnoten zur Geschichte des Tonfilms« bietet.

Allerdings sind die einzelnen Beiträge der Reihe ästhetisch wenig anspruchsvoll, sondern stark auf die Aussagen der Zeitzeugen konzentriert, die als »Norminstanzen« innerhalb der filmischen Argumentation fungieren. Es handelt sich dabei mehr um eine Chronik als um Dokumentarfilme (im engeren Sinne), fast könnte man sagen: »Gesprächsfilme« im Stil der »oral history«, jedoch abwechslungsreich angereichert und ergänzt durch unzählige Filmausschnitte (Wochenschaumaterial, Spielfilme, Archivmaterial) und Fotos. Doch gerade die Verwendung historischen Materials, beispielsweise aus der NS-Zeit, birgt die Gefahr, eine latent vorhandene propagandistische Wirkung der Bilder unreflektiert zu übernehmen, zumal gerade Bilder oder Musik eine starke emotionalisierende und suggestive Kraft entfalten können. Im Gegensatz zu seinen Reihen *MAGISCHE NAMEN* und *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ*, in denen sich Brodmann sehr deutlich vom dokumentarischen Material distanzierte (beispielsweise durch eine ironisch-brechende Bearbeitung oder Verfremdungstechniken), bezieht er in dieser Reihe kaum Stellung, sondern läßt Bildmaterial und Interviewaussagen für sich selbst sprechen.

Durch die sachlich-objektive Haltung Brodmanns, der nur gelegentlich durch Nachfragen oder Kommentierungen das Wort ergreift, erhalten die Beiträge einen geschichtlich-neutralen Gestus. Die Zeitzeugen und historischen Materialien suggerieren zudem einen hohen Grad an »Authentizität«. In dieser dokumentarischen Form des Gesprächsfilms bleibt folglich kein Raum für Ironie oder Satire. Ungewöhnlich scheint allerdings, daß Brodmann selbst im Kommentar auf kritische Anmerkungen verzichtet. Lediglich als Liebeneiner in der fünften Folge mit allen Mitteln versucht, seinen Euthanasie-Film *ICH KLAGE AN* (1941) zu verharmlosen, greift Brodmann ein. In keiner anderen Werkphase verzichtet er in so extremer Form auf seinen subjektiven Blick und delegiert das Wort an Zeitzeugen. Verglichen mit der Reihe *MAGISCHE NAMEN*, in der er die Portraits über historische Persönlichkeiten – trotz historisch kompiliertem Filmmaterials – durchaus subjektiv gestaltet, erscheinen die *LATERNA TEUTONICA*-Folgen ungewöhnlich neutral.

Verwunderlich mutet auch der Umstand an, daß Brodmann NS-Filmemacher wie Leni Riefenstahl, Karl Ritter oder Gustav Ucicky gar nicht oder nur am Rande behandelt. Andererseits standen ihm für immerhin fünfzig Jahre Filmgeschichte nur sieben Folgen von jeweils fünfundvierzig Minuten Länge zur Verfügung. Das führte zwangsläufig zu thematischen Beschränkungen. Seine Konzentration auf die Aussagen der Zeitzeugen scheint legitim und entsprach wohl auch dem herrschenden Zeitgeist, doch wirken viele Interviews anekdotenhaft. Daß Brodmann dem Publikum selbst bei widersprüchlichen Aussagen, insbesondere über Veit Harlan und seinen Film *JUD SÜSS* keine Hilfestellungen anbietet, scheint einmalig innerhalb seines Gesamtwerkes zu sein. Er überläßt den Zuschauern die Interpretation des Gezeigten. Dies birgt, ähnlich wie beim historischen Archivmaterial, auch die Gefahr von Fehleinschätzungen und Mißverständnissen. Andererseits billigt diese Haltung dem Publikum, das nun nicht mehr »bevormundet« wird, eine sehr große Freiheit und auch Eigenverantwortlichkeit zu.

Die wiederum sehr subjektiv gestalteten Folgen von *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* deuten jedoch dar-

auf hin, daß stilistisch »reine« Kompilations- oder Gesprächsfilme eigentlich Brodmanns Auffassung einer offen-transparenten und subjektiven dokumentarischen Haltung, die den Zuschauer zum kritischen Selberdenken animieren sollte, widersprach. Insbesondere in seinem Film AUSCHWITZ (1982) gelang es ihm, beide dokumentarische Richtungen sinnvoll miteinander zu verbinden. Trotz einer Fülle von Archivmaterial bewahrte er sich eine sehr persönliche Herangehensweise an das schwierige Thema, das neben historischer Objektivität auch eine große ethische Verantwortung verlangte.

IV.5 EUROPA UNTERM HAKENKREUZ (1982/83)

Die Vermittlung historischer Prozesse oder Ereignisse im Fernseh-Dokumentarismus bereitet insbesondere bezüglich ihrer Visualisierung Probleme, die sich meist im Spannungsfeld von filmischer Dokumentation und szenischer Rekonstruktion bewegen. Während beispielsweise das historische »Fernseh- oder Dokumentarspiel« sich aufgrund seiner semidokumentarischen Mischform zwischen Fiktion und Dokumentation an gängigen Dramaturgien von Spielfilm und Theater orientieren und sich bei entsprechenden Inszenierungen »frei« auf der Zeitachse bewegen kann, bleiben Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen hauptsächlich auf die Bestände der Bild-, Film- und Fernseharchive angewiesen. Zimmermann weist nachdrücklich darauf hin, daß dies die Gefahr berge, „Themenwahl, Darstellung und Argumentation weniger am historischen Gegenstand als vielmehr am vorhandenen Filmmaterial auszurichten.“⁴⁰⁵ Auswege aus dem Dilemma bieten Zeitzeugen- und Experteninterviews, Statements, Diskussionen sowie Kommentierungen oder auch Schauplatzbesichtigungen, die mit dem Archivmaterial montiert werden.

Einige dieser Methoden gelangten in der im folgenden zu behandelnden Reihe EUROPA UNTERM HAKENKREUZ zur Anwendung, die sich in dreizehn Folgen mit dem Faschismus während des Dritten Reichs auseinandersetzt. Nach dem Erfolg der amerikanischen Fernsehserie HOLOCAUST, die 1979 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde und eine breite Diskussion über die unterschiedliche Funktions- und Wirkungsweise historischer Dokumentar- und Spielfilme auslöste, folgten 1982/83 die Reihe EUROPA UNTERM HAKENKREUZ (SDR) und 1986 Claude Lanzmanns SHOAH (WDR). Allerdings spiegeln auch diese Filme die dokumentarästhetischen Schwierigkeiten bei der Darstellung historischer, sozialer, politischer oder wirtschaftlicher Prozesse. Nicht selten wurden und werden diese filmisch schwer darstellbaren Zusammenhänge zugunsten einer oft unangemessenen Personalisierung oder Konzentration auf bedeutende Schauplätze sowie Wendepunkte der Geschichte vernachlässigt.⁴⁰⁶

IV.5.1 Konzept und politisches Anliegen der 13-teiligen Reihe

EUROPA UNTERM HAKENKREUZ wurde in der ARD in dreizehn Folgen zwischen Oktober 1982 und Januar 1983 sonntagabends um 20:15 Uhr – also zur besten Sendezeit – ausgestrahlt. Es handelte sich dabei um eine Eigenproduktion des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart, für die eine Sonderredaktion »Drittes Reich« (1980–1983) gebildet wurde. Autoren dieser Reihe, deren Redaktion von Hans Ulrich Reichert geleitet wurde, waren Brodmann, Helmuth Rompa, Willi Reschl und Rainer C.M. Wagner.⁴⁰⁷ Die Assistenten Susanne

⁴⁰⁵ ZIMMERMANN, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ludes, Peter u. a. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. 1994, S. 286.

⁴⁰⁶ Laut Zimmermann bleibe auch die „von einzelnen Fernsehredaktionen vorgenommene fast schon teleologische Ausrichtung historischer Sendungen auf demokratisch-parlamentarische Traditionen hin“ problematisch. Eine solche Vorgehensweise laufe „Gefahr, davon abweichende historische Entwicklungen auszugrenzen oder abzuwerten, wie dies etwa mit den revolutionären und sozialistischen Traditionen der deutschen Geschichte vielfach geschehen“ sei. Zimmermann, a.a.O., 1994, S. 291.

⁴⁰⁷ Helmut Rompa portraitierte als Fernsehautor vor allem historische Persönlichkeiten und Zeitabschnitte, wobei er besonders die „unterhaltende Form, den geschliffenen Kommentar“ und die bewußt provokatorische Formulierung“ pflegte. Auch Willy Reschl produzierte zeitgeschichtliche Filme mit politischem Schwerpunkt. Ab Frühjahr 1980 konnte Roman Brodmanns Mitarbeit gewonnen werden: Er trug entscheidende Impulse zur Ausformung des Gesamtkonzepts bei. Allerdings gab es gegensätzliche politische Ansichten und zum Teil auch unterschiedliche handwerkliche Methoden bei Brodmann und Rompa. Vgl. REICHERT, Hans Ulrich:

Bausch (eine Historikerin) und Ulli Pfau halfen vor allem bei der umfangreichen Recherche und Sichtung des historischen Materials. Mit großem persönlichen Engagement setzte sich zudem der Intendant Hans Bausch für dieses anspruchsvolle Vorhaben ein. Vorbild war die 1960 vom SDR Stuttgart in Zusammenarbeit mit dem WDR Köln produzierte Reihe DAS DRITTE REICH, die von Heinz Huber und Artur Müller unter der Mitwirkung von Gerd Ruge und Waldemar Besson verfaßt und produziert wurde. Wer die Anregung für eine Neuauflage gab, ist rückblickend nicht mehr genau zu klären. Reichert⁴⁰⁸ vermutet, daß die Idee vor allem vom Intendanten Bausch und dem Fernsehdirektor Horst Jaedicke ausging.

Ein Hauptkriterium für die Auswahl der Autoren war deren Fähigkeit, speziell dieses schwierige Kapitel über die deutsche Vergangenheit nicht nur inhaltlich, sondern vor allem auch mediengerecht zu vermitteln. Die dreizehn Sendungen wurden auf die vier Autoren so verteilt, daß Willy Reschl und Helmuth Rompa jeweils drei, Brodmann vier und Rainer C.M. Wagner zwei Sendungen, Brodmann und Wagner gemeinsam die Abschlußsendung produzierten. Nur sehr zögernd und nach langen Diskussionen konnten sich die Autoren auf eine gemeinsame Form der Beiträge einigen.

IV.5.1.1 Frage filmisch adäquater Geschichtsvermittlung

Zwanzig Jahre nach der ersten Sendung der Reihe DAS DRITTE REICH (und zehn Jahre nach der einzigen Wiederholung in den Dritten Programmen) schien es ein Gebot der Ökonomie, das in den erfolgreichen Sendungen gesammelte und aufbereitete Wissen samt Bild-, Ton- und Textmaterial noch einmal zu nutzen, auch wenn die Auswertungsrechte in jedem Fall neu erworben werden mußten. Selbstverständlich sollte das Ganze aktualisiert, modernisiert und auf den neusten Stand der Wissenschaft gebracht werden. Letztlich wurde jedoch kaum ein bereits 1960 verwendetes Bild- oder Tondokument in EUROPA UNTERM HAKENKREUZ unmittelbar übernommen. Entscheidend war auch der veränderte Zuschaueraspekt, da ein Großteil der Zuschauer nicht mehr Zeitgenossen, sondern Nachgeborene waren. Der Generation der »Schuldlosen« sollte die Reihe erklären, wie und was aus welchen Gründen geschehen war, ohne jedoch die Generation der »Betroffenen« vor den Kopf zu stoßen. Die Redaktion griff aus einer Auswertung von Zuschriften zur Erstsending der amerikanischen Spielfilmreihe HOLOCAUST vor allem die wiederkehrende Forderung auf, daß Bezüge zur Gegenwart hergestellt werden mußten. Als Schlüssel zum Verständnis beider Generationen für die Vergangenheit und für einander suchte das Redaktionsteam eine beiden Generationen zugängliche Anknüpfung an die Gegenwart. Hauptziel war das Aufzeigen der historischen und zeitgeschichtlichen Zusammenhänge.

Rompa schlug vor, die deutsche Geschichte als Geschichte Europas und der Welt zu behandeln und im Gegensatz zu den bisher üblichen Darstellungen die Ideenwelt des Nationalsozialismus als kein „abgeschlossenes Ganzes“, sondern eher als ein „Flußbett mit einem enorm breiten Ideologie-Strom“ zu betrachten.⁴⁰⁹ Auch die „abstrusen Vorstellungen“ der Nachgeborenen über das Leben im Dritten Reich wollte Rompa zurechtrücken und wandte sich gegen die „überbewertete Schuld des Volkes als Ganzem“ sowie gegen alle „Versuche einer Bewältigung.“⁴¹⁰ Er forderte, eine Geschichte des Lebens im Dritten Reich nachzuzeich-

Produktionsbedingungen des Fernsehens. Eine Fallstudie. 1986, S. 21.

⁴⁰⁸ REICHERT, a.a.O., 1986, S. 18 ff.

⁴⁰⁹ REICHERT, a.a.O., 1986, S. 29/30.

⁴¹⁰ REICHERT, a.a.O., 1986, S. 30.

nen und keine Suche nach der Schuld, sondern nach den Zusammenhängen zu führen, ohne „Hysterie“ und „eifernde Belehrung.“⁴¹¹ Auch für Willy Reschl trat das Problem von Scham und Schuld zurück; es sollte abgelöst werden durch eine analytische Darstellung mit dem Ziel der Erklärung des deutschen Faschismus als „historisches Phänomen.“ Er folgte damit weitgehend der marxistischen Faschismustheorie.⁴¹² Die Aufgabe der Sendereihe sah er deshalb vor allem in der Beantwortung der drei wesentlichen Fragen: „Wie kam es dazu? Kann es heute wiederkommen? Wie war es?“ In Übereinstimmung mit Rompa forderte er zu jedem Thema sowohl einen Rückgriff auf die Zeit vor dem Nationalsozialismus als auch einen Vorgriff auf die Gegenwart. Brodmann forderte das Team zum „Exorzismus“ auf:

„Wir müssen den Hobby-Historiker aus uns treiben, wenn diese Sendereihe jemals Wirkung haben soll, und wir müssen die Vorstellung vergessen, daß Berufshistoriker uns irgendetwas beibringen können, außer – möglicherweise – eine Schlußkontrolle, die sich ausschließlich auf Fakten zu reduzieren hätte. Wenn wir unsere Geschichte sauber recherchieren, können wir auch diese Kontrolle vergessen.“⁴¹³

Um einer Romantisierung sowie zu starker Subjektivität entgegenzuwirken, sollte zum einen eine Überbetonung des Alltags, zum anderen der Einsatz zu vieler Zeitzeugen-Gespräche vermieden werden. Die Verwendung historischen Dokumentarmaterials, das von den Nationalsozialisten zu Propagandazwecken hergestellt worden war, stellte zudem ein großes Problem dar. Der Versuch, Zeitzeugen zu gewinnen, startete Anfang 1980, aber auch hier gab es Schwierigkeiten aufgrund der zweifelhaften Glaubwürdigkeit insbesondere von sogenannten »Berufs«-Augenzeugen, bei denen einerseits die Gefahr besteht, daß sie nur noch reproduzieren, was sie irgendwann einmal gesagt haben und andererseits, daß unbemerkt oder ungewollt Dinge mit einfließen, die sie selbst von anderen gehört, gelesen oder über die Medien erfahren haben. So kann eine Vermischung von tatsächlich Erlebtem und vielleicht nur indirekt Erfahrbarem die Folge sein.

Rompas Vorschlag einer Personalisierung der Reihe – eine Art Galerie der Köpfe führender Nationalsozialisten – um die Attraktivität der Reihe für die Zuschauer (allein schon durch reißerische Titel) zu steigern, wurde abgelehnt. Reschl schlug dagegen eine Repolitisierung“ vor, in dem Sinne, daß eine neue politische Geschichte des Dritten Reichs geschrieben werden sollte. Auch Brodmann lehnte das Konzept der Personalisierung mit dem Argument ab, daß der Zuschauer unbeteiligt bleibe, wenn er nicht seine Bezugsperson auf dem Bildschirm fände. Er forderte, »Geschichten« zu erzählen und meinte: „Goebbels, Göring, Himmler, Eva Braun, Heydrich, Hess – sind das Identifikationsfiguren? Doch lieber nicht.“ Als »Antipoden« finde er sie schon sehr viel brauchbarer. Ein erfolgreiches Prinzip des Dokumentarfilms sei nach seiner Ansicht die Herstellung von mindestens zwei Ebenen:

„Hier der Auslöser – dort der Betroffene. Der Zuschauer hat die Wahl der Identifikation. [...] Natürlich

⁴¹¹ Redaktionsprotokoll vom 17.05.1979. SWR, Historisches Archiv, Bestand SDR: F07/07 – 29/00183, abgekürzt im folgenden durch: SWR: HA 29/000183.

⁴¹² Danach ist Faschismus auf dem Boden einer bestimmten Gesellschaftsordnung entstanden und historisch notwendig an seinen Widersprüchen zugrunde gegangen; alle Elemente des Faschismus waren bereits in der bürgerlichen Gesellschaft vorhanden, aus der sich der Nationalsozialismus entwickelte; diese Elemente waren: Antisemitismus, Lust am Krieg und Uniformen, das Völkische, der Führerkult etc. Diese Ansätze wurden schließlich im Nationalsozialismus radikalisiert und potenziert. Vgl. hierzu u. a.: KÜHNEL, Reinhard: *Faschismustheorien. Ein Leitfaden*. 1990.

⁴¹³ Redaktionsprotokoll vom 20.01.1981. SWR: HA 29/00184.

machen wir einen Film über Joseph Goebbels, aber der Herr braucht ein Opfer, das wir auch kennen wollen.“⁴¹⁴

Speziell für Goebbels waren der verhinderte Nobelpreisträger Carl von Ossietzky und seine »Weltbühne« als Opfer ausersehen. Stellvertretend für die vielen anderen Betroffenen sollten zudem auch hier die viel-diskutierten Zeitzeugen auftreten.

IV.5.1.2 Endgültiges Konzept: Dokumentarisches Feuilleton

Die Redaktion definierte ihr angestrebtes Ziel folgendermaßen:

„Das bescheidene Ziel, das wir erreichen wollen, ist zugleich das Höchste, was wir erreichen können: 'betroffen' und neugierig machen. Fragen aufwerfen, auf die ohnedies nur jeder einzelne selbst eine Antwort suchen und finden muß.“⁴¹⁵

Die neue Reihe sollte nicht mehr in Form einer klassischen Dokumentation wie DAS DRITTE REICH gestaltet werden. Im Gegensatz zur vorwiegend chronologischen Gliederung der Vorlage präsentierte Wagner einen Sachkatalog der wichtigsten Themenbereiche wie Kultur, Familie, Jugend, Krieg, Führer, Volk, „Endlösung“ etc. Der erste Anstoß zum feuilletonistischen Element, zur „Filmerzählung“ stammte von Rompa, aber innerhalb der Redaktion gab es zunächst Bedenken, ob die Vermischung von Dokumentarischem und Fiktiven angesichts eines solch „heiklen Themas“ erlaubt sei:

„Das Thema ist kein Objekt für spielerische Beschäftigung. Jede Information darüber ist in ihren Auswirkungen so folgenschwer, daß Vorsicht und Zurückhaltung nötig sind. Andererseits kann man über den Nationalsozialismus nicht reden, ohne Stellung zu nehmen.“⁴¹⁶

Wagners Ausgangskonzept erwies sich als immer noch tragfähigste Konzeption: eine Reihe mit Sachthemen unter weitgehendem Verzicht auf Chronologie, Systematik und Vollständigkeit. Zusätzlich schlug er vor, *Städte* und *Stationen* des Dritten Reichs in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken.⁴¹⁷ Im Gegensatz zu dem sonst üblichen temporalen oder kausalen Prinzip beherzigte dieses Konzept gerade die didaktische Strategie, kommunikative und kognitive Erfahrungen von Erzähler und Zuschauer zu verknüpfen; das sonst oftmals absolut vorherrschende Archivmaterial trat zurück. Filmaufnahmen aus der Gegenwart der historischen Schauplätze sollten eine offene oder versteckte Beziehung zum historischen Geschehen am gleichen Ort schaffen, um den jungen Zuschauern der achtziger Jahre Anknüpfungspunkte durch Szenen aus ihrer Gegenwart zu bieten. Wagner betonte, daß das Konzept „die Möglichkeit“ offeriere,

„die Atmosphäre von Orten und Regionen, die entweder für eine Phase der Entwicklung des Nationalsozialismus bedeutsam sind oder deren Namen auch heute noch Signalwirkung haben, zu einer im Grunde feuilletonistischen Bearbeitung des Stoffes zu nutzen.“⁴¹⁸

⁴¹⁴ Redaktionsprotokoll vom 19.01.1981. SWR: HA 29/00184.

⁴¹⁵ Redaktionsprotokoll vom 27.08.1982. SWR: HA 29/00184.

⁴¹⁶ Wagner laut Redaktionsprotokoll vom 15.01.1979. SWR: HA 29/00183.

⁴¹⁷ Redaktionsprotokoll vom 19.01.1981. SWR: HA 29/00184

⁴¹⁸ REICHERT. 1986, S. 46.

Jede Sendung sollte einen Aspekt, eine Etappe auf dem Weg des Dritten Reichs beleuchten und Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbinden. Reale Städte sollten in den Filmerzählungen als sinnlich wahrnehmbares, greifbares, alltägliches Element“ erscheinen und gerade dadurch Betroffenheit auslösen (wie die fiktiven Personen in HOLOCAUST).⁴¹⁹ Ziel war es, daran zu erinnern, daß das Dritte Reich sich

„eben nicht irgendwo, unvorstellbar weit weg, vor undenkbar langer Zeit abgespielt hat. Die greif-, sicht- und vorzeigbaren Zeugnisse liefern den sinnlich wahrnehmbaren Beweis, daß das Unglaubliche Realität war, und daß es tatsächlich bis in unsere Gegenwart hineinwirkt, ob wir es (wahrhaben) wollen oder nicht. Der Abkehr vom offensichtlich unfruchtbaren Appell an den reinen Verstand entspricht die Bezeichnung der einzelnen Beiträge als Filmerzählungen. Ein Autor erzählt, was ihm bei [...] Besuchen einer Station auf- und eingefallen ist.“⁴²⁰

IV.5.2 Inhaltlich-thematischer Überblick

Brodmann produzierte insgesamt fünf von dreizehn Folgen, wobei sein Film AUSCHWITZ exemplarisch analysiert werden soll. Um einen Einblick in die Reihe zu gewinnen, wird im folgenden ein kurzer Überblick über Inhalt und Themen der einzelnen Beiträge gegeben.

In der ersten Folge, BERLIN 1936 – WIR SIND WIEDER WER (17.10.1982), stellt Brodmann einen Zusammenhang zwischen dem Berliner Olympiastadion von heute und den Olympischen Spielen von 1936 her. Zwei Grundströmungen bestimmen den filmischen Blick: Das Gefühl vieler Deutscher: „Wir sind wieder wer“, und die Haltung der Welt: „Man wußte alles, aber man wollte in Berlin Olympische Spiele haben“⁴²¹, ein Hinweis darauf, daß die anderen Staaten durchaus über Bücherverbrennungen, »Entartete Kunst« und Konzentrationslager informiert waren. Brodmann kontrastiert stumme Sport-Szenen aus einem NS-Propagandafilm über Konzentrationslager mit dem Jubel über deutsche Siege im Stadion. Scheinbar hatte sich die Welt mit Hitlers Vertragsbrüchen abgefunden, etwa bei der Aufstellung der Deutschen Wehrmacht oder – noch im Frühjahr 1936 – bei der Besetzung des Rheinlandes. Entsprechend lautet die These des Films: Wer die Augen nicht vor der Realität verschloß, hätte wissen können, daß Inflation, Massenarbeitslosigkeit und Kommunistenangst das Ende der „Demokratie ohne Demokraten“ bedeutete und unter anderem zu Hitlers Machtergreifung führte. Allerdings erst der zur rechten Zeit in Szene gesetzte Reichstagsbrand konnte sein Ermächtigungsgesetz vorbereiten und ermöglichen. Zu Straßenbildern von heute und dokumentarisch aufbereiteten Stadtplänen verweist Brodmann auf den frühen und doch zu späten Widerstand aus »linken« und kirchlichen Kreisen. Illegale Flugblätter warnten bei den Olympischen Spielen 1936 die »Jugend der Welt«: „Hitler benutzt die Olympischen Spiele, um der ganzen Welt seine Macht und Stärke zu zeigen.“

Ausgangspunkt des zweiten Beitrags, WIEN – VOM MÄNNERHEIM ZUM HELDENPLATZ (24.10.1982), ist ein Wiener Flohmarkt der Gegenwart, auf dem Brodmann Hitler-Souvenir-Bilder entdeckt: Sie stehen symbolisch für den oftmals unreflektierten und verharmlosenden Umgang unserer Gesellschaft mit der faschistischen Vergangenheit. Von dort folgt der Film Hitlers Weg „vom Männerheim zum Heldenplatz“,

⁴¹⁹ REICHERT. 1986, S. 46.

⁴²⁰ REICHERT: *Eine gefährliche Herausforderung zum Denken. »Filmerzählungen« ohne Scheu vor Trivialität.* In: Südfunk 2/1983.

⁴²¹ Brodmann im Filmkommentar.

vom „verkrachten“ Kunststudenten zum „Befreier“ der „deutschen Ostmark“, vom Opern- und Wagner-Enthusiasten, Hilfsarbeiter und zeitweiligen Obdachlosen zum »Führer« des deutschen Volkes. Sein extremer Antisemitismus könnte seinen – so die filmische Argumentation – in der Verehrung des populären Wiener Bürgermeisters haben, der die Juden haßte und das Kaiserhaus verachtete. Brodmann begleitet eine Schulklasse, die sich im »Dokumentararchiv des österreichischen Widerstands« über die Entwicklung Wiens und Österreichs zwischen den Kriegen informiert. Der Zuschauer erfährt so von Wiens „Pionierleistungen“ in der Sozialgesetzgebung, von sozialem Wohnungsbau, einer Schulreform und einem fortschrittlichen Fürsorgewesen: ein „friedliches, sozialistisches Experiment, auf das die Welt neugierig blickte“, so Brodmann, bis Österreich wie das Deutsche Reich auf die Diktatur zusteuerte, wobei man allerdings „beim Marsch in die Diktatur [...] nicht allein“ gewesen sei. Eine „Tendenz“ zur „autoritären Neuordnung“ habe in Europa um sich gegriffen: Mussolini in Italien, Horthy in Ungarn, Hitler in Deutschland und Schuschnigg in Österreich. Am Ende genießt Hitler seinen Triumph als »Befreier« der Heimat, die er als Versager verlassen hatte und erhält selbst von den österreichischen Bischöfen Zustimmung für den »Anschluß« Österreichs an Deutschland. Kritisch beurteilt der Film die Haltung der westlichen Welt: „Viele Prominente der kapitalistischen Welt halten Hitler jetzt noch für ein Bollwerk gegen kommunistische Barbarei. Ausgerechnet ihn.“

Schauplatz der dritten »Station« ist MÜNCHEN – VOM BÜRGERBRÄU ZUR FELDHERRENHALLE (31.10.-1982). Mitten durch das heutige München verfolgt Helmuth Rompa den Marsch der Nationalsozialisten an die Macht. Mit historischen Fotos belegt der Film die revolutionsträchtigen Zeitumstände nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg, Hitlers Vorgeschichte und seinen Aufstieg zum Propagandisten. Mit immer von neuem wiederholten Parolen und Feindbildern spricht er mehr das Gefühl als den Verstand der Menschen an. Selbst den Hochverratsprozeß nach dem gescheiterten Putschversuch wandelt er noch in ein Tribunal gegen Juden, Marxisten, das Versailler »Schanddiktat«, die bayrische Regierung, die Weimarer Republik und ihre „Regierung der November-Verbrecher.“ Das Scheitern des dilettantischen Putschversuchs stellt Hitler als Märtyrerlegende hin und widmet den „Blutzeugen“ sein programmatisches Buch »*Mein Kampf*«. Desweiteren zeigt der Film die Pläne des Hobby-Architekten Hitler, was davon verwirklicht wurde und den Krieg überlebte, wie etwa das »Haus der deutschen Kunst« und die Parteibauten am Königsplatz. Kontrastiert mit dem heutigen München stellt Rompa Assoziationen darüber an, welche Veränderungen Hitler im Stadtbild und im Lebensgefühl der Menschen plante und zum Teil auch verwirklichte.

Der vierte und umstrittenste Beitrag, NÜRNBERG – STADT DER REICHSPARTEITAGE (7.11. 1982) von Rainer C.M. Wagner, suchte besonders intensiv die Anknüpfung an die Gegenwart. Parallel zu öffentlichen Veranstaltungen des Jahres 1981 mit oder für Jugendliche (u. a. ein Bardentreffen, ein Fußball-Bundesligaspiel, ein Autorennen und der Christkindlmarkt) berichtet Wagner von Ereignissen aus dem Dritten Reich, die jeweils am gleichen Ort stattfanden, wie etwa Appelle der Hitlerjugend und des Reichsarbeitsdienstes. Neben der Selbstdarstellung des Dritten Reiches thematisiert der Film die »Nürnberger Rassegesetze«, die zur Umsetzung der nationalsozialistischen Vorstellungen von »Rassezucht« erlassen worden waren. Einen aktuellen rechtsextremistischen Bezug liefert der Beitrag, indem am Ende – sozusagen als Fußnote – ein Tagesschau-Bericht vom 25.06.1982 im Originalton (ohne zusätzlichen Kommentar) von einem mutmaßlichen Rechtsextremisten berichtet, der in Nürnberg Amok lief und drei Ausländer tötete. Eingebildet unter die Schlußtitel ist ein am Tatort gefundener Aufkleber: „Wir sind wieder da. NSDAP AO – Aufbauorganisation Lincoln Nebraska USA.“

Nach dem vierten Teil kam es zur ersten Unterbrechung der Reihe durch die Wiederholung der amerikanischen Spielfilmreihe HOLOCAUST. Es folgte dann der fünfte Teil: ROM – DER DUCE UND SEIN FÜHRER (28.11.1982).⁴²² Beim „König der Nudeln“ entdeckt Brodmann außer einem Sänger, dessen Lieder im Film mehrmals wiederkehren, auch die Gästebücher aus sechs Jahrzehnten: „allerlei Kuriositäten und ein einziger Name über zwei ganze Seiten: Mussolini.“ Brodmann weist in dieser Folge auf Ähnlichkeiten und Unterschiede sowie Begegnungen der beiden Diktatoren Mussolini und Hitler hin. Der Schüler »überraundet« schließlich seinen Lehrer. Der Film beginnt mit einer Kurzbiographie zu Familienfotos, die Mussolini als Sohn eines Schmieds zeigen und seinen Lebensweg vom Klosterschüler, Sozialisten und Berufsrevolutionär zum Macchiavellisten und Nietzscheaner, vom Gründer einer eigenen sozialistischen Zeitung zum Anführer der »Fasci« (Schwarzhemden), mit denen er 1923 den »Marsch auf Rom« unternimmt. Als „Galionsfigur“, aber eigentlich machtloser „Duce“ flüchtet sich Mussolini in immer gewaltigere Posen und Gebärden. Das heutige »Foro Italico« (damals Forum Mussolini) symbolisiert durch den eingravierten, fast lapidar erscheinenden Hinweis: „1945 – Ende des Faschismus“, den beinahe unbekümmerten Umgang der Italiener mit der faschistischen Vergangenheit, der jedoch nur möglich sei, „ohne die Hypothek Auschwitz“, so Brodmann. Im Gegensatz zum Nationalsozialismus habe es in Italien beispielsweise auch kein Kunstdiktat gegeben, zwar ähnlichen pompösen Klassizismus, aber keine staatlich „verordnete, verfolgte und verfemte Kunst.“ Zur Faschistenhymne (der Verherrlichung von Jugend, Kraft und Schönheit) montiert Brodmann Gesichter unter Gasmasken aus dem letzten Kolonialkrieg gegen Abessinien. Mussolinis kirchliche Trauung nach fünfzehn unehelichen Jahren, eigentlich eine Farce, führt zur Aussöhnung mit dem Vatikan und zu den Lateran-Verträgen von 1929. Der Film endet mit der heute verlassenen und heruntergekommenen Villa Mussolinis, die wie ein Geisterhaus wirkt: Sinnbild für das, was von der einstigen Herrschaft des Duce übriggeblieben ist, aber auch Mahnmal für den »Spuk« der faschistischen Diktatur und ihre zerstörerische Wirkung.

Wagners Beitrag PRAG – GRIFF ÜBER DIE GRENZE (5.12.1982) beschäftigt sich mit Hitlers Überfall auf die Tschechoslowakei, der „Okkupation ohne Krieg“, der – zynisch von den Nazis formulierten – „Erweiterung des deutschen Siedlungsraumes.“ Gedenkfeiern und aktuelle Bilder aus dem Produktionsjahr 1982 verbinden Wochenschauberichte und andere Archivfilme über das „letzte Bollwerk freiheitlicher Demokratie in Mitteleuropa“, das im Herbst 1938 von seinen „Schutzmächten“ verraten, bis zur Lebensunfähigkeit amputiert und schon ein halbes Jahr später zum „Protektorat“ degradiert wird. Dabei weist Wagner vor allem darauf hin, wie die „Symbiose zweier Völker, die sich gegenseitig viel verdanken“, durch den verbrecherischen Krieg zerbrochen wird.

Der siebte Teil, DANZIG – VERLORENE HEIMAT (12.12.1982), beginnt wieder auf einem Trödelmarkt, wo der Autor, Willy Reschl, Zeugen der Geschichte findet: Seit dem Mittelalter unveränderte Lieder und Tänze des Dominikaner-Jahrmarktes sind das Leitmotiv seiner »Filmerzählung«. Weil „Deutsche nicht als Gleiche unter Gleichen, nicht als Nachbarn mit den Polen zusammenlebten“, sondern „die Führung“ wollten, wurden aus Freunden Feinde, was letztlich zum Verlust der Heimat führte, so die These des Films. Die Folge erinnert an die Massenerschießungen von Polen, Juden und deutschen Antifaschisten sowie die

⁴²² Vgl. auch Brodmanns Film MUSSOLINI – DIE VERFORMUNG EINES MENSCHEN (1977), der für die Reihe MAGISCHE NAMEN entstand. Zum Teil nutzte Brodmann – zumindest bei der biographischen Einführung – Material aus dem früheren Film. Im Gegensatz zu dem Mussolini-Portrait ging es ihm hier allerdings mehr um den Vergleich zwischen Hitler und dem Duce, zwischen Nazi-Deutschland und dem faschistischen Italien sowie um die »Station« Rom.

Rekrutierung von Zwangsarbeitern. Die Inschrift am Werftkreuz im neuen Gdansk, dem Mahnmal für den Streik von 1980, lautet: „Heimat ist dort, wo der Mensch frei und selbstbestimmt in Frieden und unter seinesgleichen leben kann.“ Diese Botschaft dient als Bilduntergrund für den Abspann.

In PARIS – VON DER DRITTEN REPUBLIK ZUM DRITTEN REICH (19.12.1982) analysiert Helmuth Rompa zum einen Frankreichs Entwicklung, andererseits das „beispiellose Nationalbewußtsein“ der Franzosen. Der Film erinnert an die Französische Revolution, Frankreichs herausragende Stellung nach dem Ersten Weltkrieg und an Hitlers Einzug in Paris. Tatenlos habe Frankreich der Rheinlandbesetzung zugesehen und damit die einzigartige Chance, Hitler-Deutschland im Alleingang zu stoppen, verschenkt. Nach Frankreichs Kapitulation Ende Juni 1940 folgten zwei Jahre der Kollaboration. Eine rabiate Eindeutschungspolitik im Elsaß und in Lothringen, der Abtransport der Juden, die Rekrutierung von Zwangsarbeitern nach Deutschland sowie Versorgungsschwierigkeiten in Frankreich und schließlich die Invasion der Alliierten verstärkten, so die These des Films, den Stolz der Franzosen auf die legendenumwobene »Resistance«. Doch käme ihr „kaum ein eigener militärischer Wert und schon gar kein kriegsentscheidendes Gewicht“, wohl aber eine „Alibifunktion“ zu, weil nur sie „politisch Frankreichs Anspruch auf den Rang eines Alliierten“ stütze.

Die Reihe wurde erst nach Weihnachten mit dem neunten Beitrag, LONDON – MACHTBALANCE

(02.01.1983), fortgesetzt. Helmuth Rompa verdeutlicht in seinem Beitrag, daß die Auseinandersetzungen zwischen dem Empire und dem Dritten Reich mehr Facetten besaß, als oft vermutet werde. Der Krieg, der die »Machtbalance« in Europa erhalten sollte, brachte die ganze Welt aus dem Gleichgewicht. Bereits im Ersten Weltkrieg suchte Großbritannien eine Vorherrschaft Deutschlands auf dem Kontinent zu verhindern und kaschierte seine eigenen Interessen mit dem moralischen Anliegen, für die Selbstbestimmung und Demokratie der Völker zu kämpfen. Der Film belegt, daß auch in England die Mehrheit der Oberschicht mit dem Faschismus (im weitesten Sinne) sympathisierte. Zunächst versuchte das Empire Deutschland durch Verträge zu binden. Als der Partner jedoch vertragsbrüchig wurde, erklärte Großbritannien Deutschland den Krieg.

Willy Reschl arbeitet in STALINGRAD – ENDE VON PREUSSENS GLORIA (09.01.1983) die Vorgeschichte des Rußlandfeldzuges auf, die er in einer mehrstufigen Rückblende aufrollt. Parallel dazu besuchte er zusammen mit einer Gruppe von Jugendlichen aus Hannover das Kriegerdenkmal in Wolgograd, traf einen ehemaligen sowjetischen Soldaten und von der Armee eingeladene Kriegsschriftsteller. Eine Montage aus Denkmälern und Fassaden von 1982, Wochenschau-Zitaten mit Originalton von 1942 und kontrapunktischem Kommentar folgt dem Überfall auf die noch verbündete Sowjetunion und dann der Schlacht um Stalingrad vom ersten Luftangriff bis zum bitteren Ende.

Brodmanns Film AUSCHWITZ – UND SONNTAGS WUNSCHKONZERT (16.01.1983), der elfte Teil der Reihe, soll im folgenden Kapitel einer differenzierteren Analyse unterzogen werden. Die zwölfte Folge, DRESDEN – HEIMATFRONT (23.01.1983), konzipierte wieder Willy Reschl. Thema ist die Luftschlacht um Deutschland und das Bombardement der Alliierten auf die Stadt Dresden. Ein Ehrenmal für die 55 Millionen Opfer des Zweiten Weltkrieges und des Faschismus erinnert an die Bombentoten von Dresden und Coventry sowie an die Millionen Opfer von Auschwitz. Am Beginn des Films steht zunächst die „durchschnittliche Karriere“, die das „deutsche Florenz“ im Dritten Reich machte: Wie in fast allen deutschen Städten wurden auch in Dresden 1933 Bücher verbrannt und 1938, in der sogenannten »Reichskristallnacht«, Geschäfte geplündert, zerstört und Synagogen angezündet. Noch 1940, als Bomben auf England fielen, war der Krieg

„beinahe etwas Fremdes“, so lange, bis an der Heimatfront „nur noch Durchhalteparolen und Butterbrote ausgegeben“ wurden. Erklärtes Ziel der britischen Bomber war die Zerstörung der deutschen Wohnviertel, um nicht nur die Wirtschaft, sondern auch die Moral der Zivilbevölkerung zu untergraben. Der von Goebbels angekündigte „totale Krieg“ traf im Februar 1945 indes eine völlig überraschte Stadt. Der dreifache Schlag gegen das schutzlose Dresden gehöre, so der Filmkommentar, „zu den brutalsten Vernichtungsorgien, die der konventionelle Krieg zu bieten hat.“ Brandbomben auf Häuser, Sprengbomben auf Menschen, Bomber und Tiefflieger gegen Löschmannschaften und flüchtende Zivilisten seien mit geradezu „barbarischer Logik geplant und ausgeführt“ worden: „ein Kriegsverbrechen der Alliierten.“ Der Film endet mit einem Blick auf das geteilte Deutschland und den Protest gegen die Raketenrüstung in beiden Teilstaaten auf dem „Friedensforum 1982“ in der Dresdener Kreuzkirche.

Der von Wagner und Brodmann gemeinsam produzierte letzte Beitrag der Reihe, *BERLIN – AM ENDE* (30.01.1983), behandelt den Zusammenbruch des Deutschen Reiches und die Zerstörung der Hauptstadt Berlin. Der Film beginnt mit einer Montage von Stadtrundfahrten 1982 im Osten wie im Westen der Stadt – gegeneinander geschnitten und jeweils im Originalton. Die Teilung Deutschlands als Folge des Krieges bedeutet hier, daß zwei verschiedene Welt- und Gesellschaftssysteme sowie zwei verschiedene Militärbündnisse in einer Stadt (am Brandenburger Tor) aneinandergrenzen. Im Osten habe man, so der Film, die Vergangenheit „wie mit einer Löschtaaste“ verdrängt. Die Verantwortung für die deutschen Geschichte schiebe man dem Westen zu, wo diese im Berlin-Museum gepflegt werde. Doch in der chronologisch aufgebauten Ausstellung sind die Jahre 1933 bis 1945 „einfach abhanden gekommen, einfach weg.“ Der Film versucht, die „Lücke“ zu schließen und erinnert noch einmal an Hitlers »Triumphzüge« (»Anschluß« Österreichs und Unterwerfung der Tschechoslowakei), die vom letzten Vorkriegsfeuerwerk übergehen in die „Luftschlacht um Berlin.“ Wochenschaubilder zeugen von den propagandistischen Durchhalteparolen trotz massiver Luftangriffe. Die am 20. Juli 1944 am Attentat auf Hitler Beteiligten werden in einer „Rachejustiz“ hingerichtet. Der Film zeigt historische Aufnahmen der Gerichtsverhandlungen mit dem erbarmungslosen Präsidenten des Volksgerichtshofes, dem „Blutrichter“ Roland Freisler. Doch trotz dieses Justizterrors gab es innerhalb der Bevölkerung Widerstand. Auf einem Stadtplan der »Gedenkstätte 20. Juli« markieren kleine Lichter etwa achthundert Stellen, an denen in Berlin Juden versteckt wurden bei Deutschen, „die für die Menschlichkeit ihr Leben riskierten.“ Wochenschau-Aufnahmen vom letzten Verteidigungsaufgebot in Berlin wechseln mit Ausschnitten aus dem propagandistischen Durchhaltefilm *Kolberg*, der am 30. Januar 1945, dem Jahrestag der »Machtergreifung« uraufgeführt wurde. Die letzten Propagandalügen erscheinen als Zeitungsschlagzeilen eingeblendet: Angeblich leitete der Führer persönlich die Verteidigung und fiel heldenhaft „im Kampf.“ In Wirklichkeit, so der Kommentar, überließen beide großen „Führer“ (Hitler und Goebbels) durch ihren Selbstmord „die Verantwortung für alles, was geschehen war, den Überlebenden.“ Als Beleg spielt der Film dazu Hitlers zynische Rede vom 08. November 1943 aus dem Off ein, in der dieser das Volk für eine mögliche Niederlage verantwortlich machte: „Wenn mein eigenes Volk an einer solchen Prüfung zerbrechen würde, könnte ich darüber keine Träne vergießen. Es würde sein eigenes Schicksal sein, das es sich selbst zuzuschreiben hat.“

Der Film endet mit einem Fazit Brodmanns zu Bildern von der Mauer: „Dieses Endprodukt eines Krieges“ sei „so grotesk wie der Amoklauf des Adolf Hitler“, aber „gelegentlich“ komme „auch einer auf die Idee, über Ursachen und Wirkungen nachzudenken.“ Die Kamera hält dabei den aufgesprützten Satz: „Auch die Mauer verdanken wir unserem Adolf“, im Bild fest.

Durch seine sehr subjektive Herangehensweise und Beziehung zur Gegenwart erweist sich gerade der Film AUSCHWITZ als ein besonders erschütterndes und nachdenklich stimmendes »Dokument« der Zeitgeschichte. Bewußt suchte Brodmann den Dialog mit dem Zuschauer, indem er die Frage der Mitschuld durch Gleichgültigkeit und Verdrängung aufwarf.

IV.5.3 AUSCHWITZ – UND SONNTAGS WUNSCHKONZERT (1983)

IV.5.3.1 Das Konzept

Zitate aus einem Bilderbuch des Stürmer-Verlags 1936 und aus einem Schüleraufsatz von 1980 umrahmen Brodmanns Film. Der Antisemitismus bzw. Fremdenhaß beider Texte verdeutlicht, daß viele Menschen die Greuel von Auschwitz vergessen zu haben scheinen und Vorurteile gegenüber Fremden keine Erfindung der Nationalsozialisten waren. Der ursprünglich gewählte Untertitel, WENN DAS DER FÜHRER WÜSSTE, wurde während der Produktion abgeändert: UND SONNTAGS WUNSCHKONZERT verrät ein elementares Strukturprinzip des Films, denn Brodmann baute immer wieder Ausschnitte aus dem WUNSCHKONZERT⁴²³ ein, die kontrapunktisch zu den Bildern aus den Todeslagern montiert werden. Der Film konzentriert sich nicht nur auf eine „Mathematik des Todes“, wie es im Kommentar heißt, sondern vor allem auf die Frage der Mitschuld, der Gleichgültigkeit, dem Nicht-Wissen-Wollen oder Nicht-Wahrhaben-Wollen der Menschen. Der Blick richtet sich also auf die große Mehrheit des deutschen Volkes, sein Alltagsleben und seine bis zum endgültigen Zusammenbruch lange Zeit fast »heile« Welt (festgehalten auf selbstgedrehten privaten Filmaufnahmen), die im krassen Widerspruch zu den unglaublichen und unfabbaren Greueln der Todeslager steht. In Gesprächen mit den Gefilmten (damals noch Kinder) geht Brodmann der Frage nach, inwiefern die breite Bevölkerung von den Konzentrationslagern wußte bzw. wissen konnte. Rückblickend erläuterte Brodmann in einem Gespräch mit Herwig Sander Ziel und Anliegen seines Films:

„Ich habe den Auschwitz-Film nicht gemacht als Möglichkeit eines historischen Nachhilfeunterrichtes. [...] Mir kam es bei all diesen Filmen darauf an, ein Stück Gegenwart hineinzuziehen und Nutzwendungen zu machen. Die Nutzwendung im Falle von Auschwitz war, wie ähnlich die entsetzlichen Mechanismenspiele sind, die sich heute auf Asylanten, auf Türken und zum Teil schon wieder auf Juden beziehen können. Also der ganze Film steht auf zwei Füßen. Das eine ist zu zeigen, wie die Menschen damals das alles hinnehmen konnten und dort, wo es zu unappetitlich wurde, es unter den Teppichkehrten, einfach vor sich selber versteckten, um damit leben zu können [...]. Das könnte heute auch wieder eintreten, und das andere sind die Mechanismen, die dazu führen, sich für Unmenschlichkeiten einen Freipaß zu geben, von dem Augenblick an, wo man nicht mehr imstande ist, andere Wesen als Menschen zu erkennen.“⁴²⁴

⁴²³ Der Film DAS WUNSCHKONZERT, einer der erfolgreichsten deutschen Filme des Dritten Reichs, wurde am 30.12.1940 uraufgeführt und erhielt das Prädikat »staatspolitisch, künstlerisch und volkstümlich wertvoll«. Hintergrund war das *Wunschkonzert*, das sonntags im Rundfunk ausgestrahlt wurde und nicht nur bei den Soldaten beliebt war, sondern sich auch in der Zivilbevölkerung großer Popularität erfreute. Es bot sich als Stoff für einen Film an, eine Mischung aus Unterhaltung und Kriegsfilm, wobei die Liebesgeschichte nur eine kleine Rolle am Rande spielt. Der Film verherrlicht die Volksgemeinschaft, eine heroische Haltung der Bevölkerung, die mit dem Führer und seinen Kriegszielen völlig übereinstimmt.

⁴²⁴ Brodmann in SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 11.

Für die gesamte Sendereihe *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* schwebten ihm „Geschichten aus dem Dritten Reich“ vor. Ziel sollte keine möglichst „objektive historische Berichterstattung“ sein, sondern die Zuschauer zum Nachdenken anzuregen:

„Betroffen und neugierig machen, darin liegt die große Möglichkeit des Fernsehens bei der Vermittlung von Geschichte, sicher kann es niemals unsere Aufgabe sein, den Teppich der Vollständigkeit als Ersatz für Bildungsdefizite auszubreiten.“⁴²⁵

IV.5.3.2 Prolog und Exposition

Eine Jungenstimme aus dem Off liest im Prolog den antisemitischen Text eines Bilderbuches aus dem Dritten Reich vor, wobei bereits die bildliche, karikaturhafte Darstellung der Juden in ihrer Überzogenheit antisemitische Hetze betreibt:

„Von Anfang an der Jude ist ein Mörder schon – fragt Jesu Christ. Der Jud’ schleicht wie ein Fuchs herum – drum schaut euch um! [...] Seht an das jammervolle Bild! Die Juden, garstig, frech und wild: den Abraham, den Salomon [...], wie sie die Augen rollen und sich von dannen trollen.“



Erst jetzt folgt der Titelvorspann. Sequenz zwei beginnt mit einer Kamerafahrt aus einem schwarzen Torbogen zurück über die Schienen auf die Auschwitz-Rampe zu. Brodmann erklärt gleich zu Beginn, während Stacheldrahtzäune und Lagergebäude ins Blickfeld rücken, was er in seinem Film vermeiden möchte: eine „Mathematik des Todes: fünfstelliger Schrecken, sechsstelliges Entsetzen, siebenstelliges Grauen.“ Ebenso widere ihn der Streit der Historiker an, ob es fünf oder sechs „oder vielleicht nur viereinhalb“ Millionen Opfer waren. Heftig attackiert er den »Lagertourismus«: Auschwitz sei ein „Museum des Todes mit Gruselkabinetteffekten“, das „Massenmord als Sehenswürdigkeit“ anbiete. Eine solch »touristische«, oberflächliche

⁴²⁵ BRODMANN: *Wenn wir es noch einmal zu tun hätten. Nachgetragenes zu »Europa unterm Hakenkreuz«*. 1983. SWR-Archiv: N 02/02.

Beschäftigung mit Auschwitz lehnt Brodmann ab. Stattdessen fragt er nach den Ursachen und Mechanismen dieser „Unmenschlichkeiten.“



Er besucht das Lagermuseum, in dem die Zuschauer einen „unter die Haut“ gehenden Archivfilm über Auschwitz sehen können. Diesen Schwarzweiß-Film haben Kameraleute der Roten Armee unmittelbar nach der Befreiung des Lagers gedreht. Das Publikum (im Blick der Kamera) sind junge Leute aus Polen, Schulklassen und Jugendgruppen. Gemeinsam mit ihnen sieht der Fernsehzuschauer, als wäre er selbst Besucher des Lagermuseums, nun lange Passagen aus dem Archiv-Film, dessen Originalton polnisch ist. Der Film beginnt mit einem Schwenk aus der Vogelperspektive, die das gigantische Ausmaß der Massenvernichtung zusätzlich betont, über die Auschwitzer Industrieanlagen der IG Farben und die 600 Lagerbaracken hinweg, in die zeitweise bis zu 180.000 Menschen „hineingestopft“ wurden. Für die sowjetischen Kameraleute legten sich die befreiten Polinnen noch einmal auf die „Menschenregale“, „um zu zeigen, wie sie vegetieren mußten“:



„Das sind Dinge“, so Brodmann, „die das Museum ergreifend machen, solche Bilder – und dann die Dokumente“ der Verbrechen: Ein Gang durch eine Baracke, Krematorien, Gasluken, Schornsteine und Öfen zeugen vom Massenmord (Seq. 3). Der Kommentar zitiert aus einem Geschäftsbrief der IG Farben an die KZ-Leitung Auschwitz, in dem um „Versuchs-Frauen“ für medizinische Experimente gebeten wird. Als handle es sich um Labortiere heißt es später lapidar: „Alle Versuchsobjekte sind gestorben. Wir werden Sie in Kürze betreffend einer neuen Lieferung benachrichtigen.“



Der Museumsfilm (Seq. 4) belegt das Ausmaß der entwürdigenden Perversionen: Alles, was irgendeinen materiellen Wert hatte, wurde sorgsam gesammelt; selbst Haare und Zahngold der Opfer wurden (mit exakten Gewichtsangaben versehen) verwertet. Kinder, die das KZ überlebten, zeigten den sowjetischen Kameralenten ihre Arme mit den eintätowierten Häftlingsnummern. Viele KZ-Insassen starben jedoch auch noch nach der Befreiung an den Folgen von Hunger, Erschöpfung und Krankheit. Bilder von Massenbegrabnissen und Trauerzügen zeugen von dem unvorstellbaren Ausmaß des Grauens. Der Museumsfilm zählt nun die „für millionenfachen Tod“ verantwortlichen Männer auf: Fotos geben den Tätern ein Gesicht. Allerdings fehlt der Lagerkommandant Rudolf Höss, der sich frühzeitig aus Auschwitz abgesetzt hatte, in dieser Aufzählung. Dieses Versäumnis holt Brodmann nun nach. In Sequenz fünf zeigt er den Zuschauern das Wohnhaus der Familie Höss:

„Hier hat er gewohnt, keine hundert Meter vom Lager entfernt, ein Mann in den besten Jahren, glücklich verheiratet, fünf Kinder. Eine deutsche Familie aus dem Bilderbuch. Man hatte Personal für Haus und Garten, Häftlinge zum Teil. Der Massenmord war in diesem Haus nie ein Thema.“

Seine Frau habe von allem angeblich nichts gewußt. Zu einem Portrait von Höss zitiert ein Sprecher aus dem Off aus seinen Aufzeichnungen, die dieser, „exakt und furchtbar sachlich“, während seiner Untersuchungshaft bis zu seiner Verurteilung zum Tode niederschrieb:

„In Auschwitz trafen laufend kleinere Transporte dieser Art ein, die durch Erschießen in der Kiesgrube oder im Hof [...] getötet wurden. Gelegentlich [...] hatte mein Vertreter [...] Gas zur Vernichtung dieser russischen Kriegsgefangenen verwendet, und zwar derart, daß er die einzelnen im Keller gelegenen Zellen mit den Russen vollstopfte und [...] Cyclon B in die Zellen warf, das den sofortigen Tod herbeiführte.“

Archivmaterial der Nazis, das in den Museumsfilm montiert wurde, dokumentiert den Abtransport der Juden in die Konzentrationslager; SS-Männer mit Schäferhunden bewachen die Bahngleise. Zitate von Höss, die in ihrer genauen Sachlichkeit äußerst zynisch wirken, veranschaulichen das Ausmaß der Vernichtung: Die Zahl der Opfer wuchs derart an, daß Massengräber und Verbrennungen der Leichen notwendig wurden:

„Noch im Sommer 1942 wurden die Leichen in die Massengräber gebracht. Erst gegen Ende des Sommers fingen wir an mit der Verbrennung. Zuerst auf einem Holzstoß mit ca. 2000 Leichen, nachher in den Gruben mit den wieder freigelegten Leichen aus der früheren Zeit.“

Ausschnitte aus dem Lagerfilm belegen den Völkermord: Massengräber und Berge von menschlichen Skeletten.



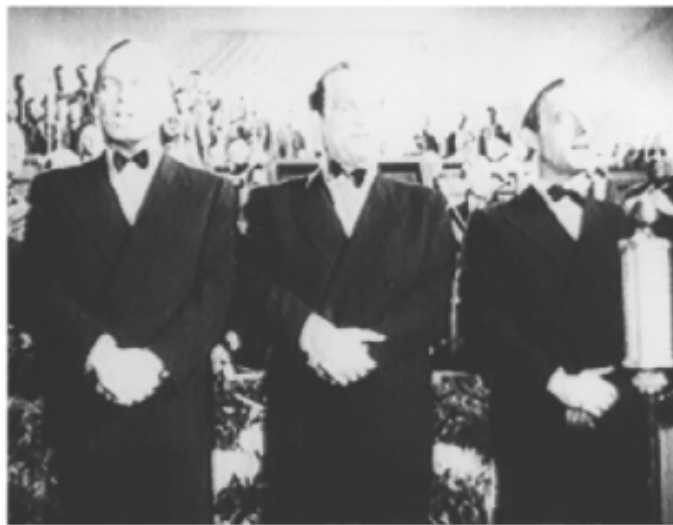
Zu Archivfotos von der berüchtigten Selektions-Rampe zitiert ein Sprecher Höss, der die Aussortierung der ankommenden Häftlinge detailliert beschrieb: „Nach Ablegung des Gepäcks mußten die Juden einzeln an einem SS-Arzt vorbeigehen, der im Vorbeimarschieren die Tauglichkeit entschied.“ Zu einem Foto von Himmler erläutert Brodmann die Rolle des Reichsführers der SS, der aus volkswirtschaftlichem Nutzen die Anweisung gab, „die Arbeitskraft der Juden für die Rüstungsindustrie optimal auszunutzen.“ Aufgrund der starken Geruchsentwicklung bei der Verbrennung der Leichen ließen die Nazis Krematorien bauen. Während die Kamera das Lager Birkenau in einer Totalen einfängt (so, wie es sich 1982 darstellt), hört der Zuschauer noch einmal ein Zitat von Höss, in dem es heißt:

„Schon bei den ersten Verbrennungen im Freien zeigte es sich, daß auf die Dauer dies nicht durchzuführen sei. Bei schlechtem Wetter oder starkem Wind trieb der Verbrennungsgeruch viele Kilometer weit und führte dazu, daß die ganze umwohnende Bevölkerung von den Judenverbrennungen sprach.“

Nicht zuletzt diese Äußerung verdeutlicht, daß zumindest einige Teile der Bevölkerung den Massenmord bemerkt haben müssen, obwohl nach dem Krieg immer wieder beteuert wurde, man habe von „all dem“ nichts gewußt. Ein Bauplan der beiden Krematorien, in denen (so der Kommentar) „innerhalb 24 Stunden je ca. 2000 Leichen“ verbrannt werden konnten, veranschaulicht die industrielle Massenvernichtung von Menschen.

IV.5.3.3 Kontrastmontagen: Judenvernichtung – »heile Alltagswelt«

Nach dieser sehr langen und ausführlichen Beschäftigung mit dem Vernichtungslager Auschwitz (Seq. 1 bis 6; ca. 12 Minuten), die den Zuschauer mit der systematischen Massenvernichtung konfrontierte, setzt Brodmann kontrapunktisch einen Filmausschnitt aus dem WUNSCHKONZERT, in dem Heinz Rühmann gemeinsam mit zwei anderen Sängern ein fröhliches Seemannslied vorträgt, dessen Text aufgrund des unvermittelten Schnitts in höchstem Maße zynisch wirkt: „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern, [...] Wir lassen uns das Leben nicht verbittern, [...] Und wenn die ganze Erde bebt, und die Welt sich aus den Angeln hebt [...].“



Brodmann kommentiert diese Szene mit der typischen Schutzbehauptung vieler Deutscher: „Heinz Rühmann wußte nichts von Auschwitz. Die meisten Deutschen wußten nichts von Auschwitz.“ Dabei geht es ihm nicht darum, Anklage zu erheben; der Film diskutiert die Frage der Mitschuld einer Bevölkerung, die offensichtlich die Augen vor der »Wahrheit« verschloß. Bereits in BERLIN 1936 fragte Brodmann auch kritisch nach der Verantwortung der Alliierten, die trotz der sichtbar drohenden Gefahren nicht früher eingriffen. Im Gegensatz zum Kriegsalltag strahlte der großdeutsche Rundfunk jeden Sonntagnachmittag das WUNSCHKONZERT der Wehrmacht aus, eine Sendung mit der Bestimmung, „einen Querschnitt durch die seelische Welt der deutschen Volksgemeinschaft zu bieten“ und den Krieg als „leicht zu bewältigendes Spiel“ darzustellen. Im weiteren Verlauf des Films streut Brodmann immer wieder Ausschnitte aus dem WUNSCHKONZERT ein, die die propagandistische Zielsetzung der politischen Führung offenbaren, das Volk mittels heiler Welt und fröhlicher Musik bei Laune zu halten und ruhig zu stellen. Unterlegt mit Marschmusik aus diesem Spielfilm montiert Brodmann einen privaten Amateurfilm, der eine deutsche Familie beim Essen zeigt. Dieses „idyllische deutsche Familienleben“ unterstreicht zusätzlich die Ungeheuerlichkeit von Auschwitz:

„Deutsche Väter, die damals schon Amateurfilmer waren, oder deren Nachkommen überließen uns Bilder aus ihrer Familienchronik – Bilder aus der heilen Welt. Und diese Welt kannte von Auschwitz nicht einmal den Ortsnamen.“



Es folgt ein weiterer Ausschnitt aus einem Amateurfilm, wobei der Zuschauer das Projektorengeräusch hört und die Leinwand sieht, auf die der Film projiziert wird. Durch diese bewußt gewählte doppelte Wahrnehmungsperspektive (ein Film im Film) wird der trügerische Charakter der harmlosen Urlaubsbilder zusätzlich betont. Aufnahmen von an der Ostsee spielenden Kindern täuschen die Illusion einer »heilen Welt« vor, die es angesichts von Krieg und Völkermord schon längst nicht mehr gab. Brodmann läßt das Bild eines Jungen einfrieren und stellt die »Kernfrage« des Films, die er auch jedem vor 1945 geborenen Fernsehzuschauer stellen könnte: „Oder hat dieser fröhliche Junge vielleicht etwas von Judenverfolgung gewußt?“

Brodmann sucht den inzwischen erwachsenen „Jungen“ von damals auf (Seq. 9). Dieser schildert, was seine Eltern ihm über das Schicksal der Juden erzählt haben: „Die werden gesammelt und [...] ausgesiedelt“ und: „der Jude ist an allem schuld“. Aber das hat uns nicht weiter tangiert [...].“ Diese gleichgültige Haltung konfrontiert Brodmann mit Archivaufnahmen von jüdischen Geschäften, der SA und Krawallen: „Kaum war Hitler an der Macht, ging es los mit der Judenächtung. [...] und man guckte weg, wenn es zu unappetitlich wurde.“ Ein Ausschnitt aus einem der furchtbarsten antisemitischen Hetzfilme der Nationalsozialisten, DER EWIGE JUDE, führt ihren blinden Haß drastisch vor Augen. Brodmann wählte aus diesem pseudo-dokumentarischen Kompilationsfilm eine äußerst unheimliche und ekelerregende Szene aus, in der sich ein riesiger Schwarm von Ratten, untermalt von bedrohlicher Musik, rasend schnell ausbreitet. Dazu hört der Zuschauer den Originalkommentar des Films: Antisemitische Hetztiraden, die die subtile Propaganda der Nazis veranschaulichen, mit der sie den Haß der Bevölkerung auf die Juden provozieren wollten⁴²⁶:

⁴²⁶ Dieses gelang jedoch nicht, denn bei vielen Bürgern stieß die Darstellung von verhungerten und bettelnden Juden aus dem Warschauer Ghetto auf Mitleid, bewirkte also genau das Gegenteil von dem, was angestrebt war. Insgesamt muß aber auf die gefährliche Wirkung dieses Propagandafilms hingewiesen werden, der mit dem Schlachten von Rindern endet. Der Film benutzt die jüdische Methode und Tradition des Ausblutens der Tiere (eigentlich eine sehr humane Tötungsart) als angeblichen Beweis für die Grausamkeit der Juden. Da die aus dem Zusammenhang gerissenen Ausblutungsszenen in der Tat grausam wirken und mit den in die Kamera lachenden Juden montiert werden, überträgt sich der propagandistisch provozierte Ekel auch auf die Juden. Durch diese gezielte und raffinierte Montage wirkt selbst heute noch der Schluß des Films (die arisch-nordische Rasse erstrahlt in hellem Sonnenlicht, untermalt von erlösender Musik) regelrecht befreiend. Allerdings wurden die Schächtungsszenen nicht gezeigt, wenn Frauen und Kinder im Publikum waren. Insgesamt eignete sich dieser extrem perfide Hetzfilm nicht als Propagandainstrument für die Volksmassen und wurde schließlich vor allem für die Einstimmung der SS-Einheiten vorgeführt. Goebbels setzte vor allem auf die sogenannte „unpolitische“ Unterhaltung, die seiner Ansicht nach viel effektiver wirkte. Vgl. u. a. HOFFMANN, Hilmar: »Und



„Wo Ratten auftauchen, tragen sie Vernichtung ins Land, zerstören sie menschliche Güter und Nahrungsmittel. Auf diese Weise verbreiten sie Krankheiten: Pest, Lepra, Thyphus und Cholera [...]. Sie sind hinterlistig, feige und grausam und treten meist in großen Scharen auf. Sie stellen unter den Tieren das Element der heimtückischen, unterirdischen Zerstörung dar. Nicht anders als die Juden unter den Menschen.“

Diese grausame Sequenz wird mit einem weiteren Ausschnitt aus dem WUNSCHKONZERT kontrastiert: Marika Röck singt ein Liebeslied: „In einer Nacht im Mai. . .“



Dieses Musikstück unterlegt Brodmann (leicht verfremdet) einer Szene, die aus einem Amateurstreifen aus dem Dritten Reich stammt: Eine deutsche Familie genießt auf einer Caféterrasse in Radolfzell einen friedlichen Sommertag, während zur gleichen Zeit Menschen wie „Ratten“ verfolgt und getötet werden. Weitere Aufnahmen dienen als Beleg deutscher Familienidylle: Sogar Ostern 1944 können deutsche Kinder trotz Krieg noch Eier suchen:

„Da gibt es 1944 noch ein Osterfest wie eh und je, mit etwas weniger Schokolade allerdings als in den Jahren des Friedens. [...] was im Osten Europas im Namen des Deutschen Reiches sonst noch geschieht [gemeint sind die Vernichtungslager; F.B.] ist sternweit entfernt.“

Der Zuschauer sieht bei diesen gezeigten Amateuraufnahmen im Bildausschnitt immer wieder Leinwand und Projektor, zusätzlich hört er das Summen des Gerätes. Durch das bewußte Sichtbar-(Hörbar-)machen der technischen Filmapparatur wird ein hoher Grad von Glaubwürdigkeit erzeugt: Das Publikum kann sicher sein, daß die gezeigten Privataufnahmen authentisch sind, wobei die »Echtheit« der Familienidylle angesichts der schockierenden, ebenso »wahren« Dokumente der Massenvernichtung eigentlich völlig unreal erscheint.



Während in den Lagern die Häftlinge verhungern, scheint die »gewöhnliche« Bevölkerung gut versorgt. Zu dem eingefrorenen Standbild eines Vaters, der seinen Sohn auf den Schultern trägt, stellt Brodmann kritisch die Frage: „Oder sollte dieser glückliche Papa jemals etwas von Vernichtungslagern gehört haben?“ Der Sohn versucht in der folgenden Sequenz eine Antwort zu geben: Man habe gewußt, daß „die Juden“ „weggekommen waren“, aber glaubte, sie seien „nach Spanien gekommen“: „Das wurde behauptet. Aber genaues wußte man nicht.“ Brodmann nimmt dieses „Genaues wußte man nicht“ in der folgenden Sequenz auf und belegt mittels historischen Materials, was die Menschen wußten: Ein Archivfilm dokumentiert die Zerstörung jüdischer Geschäfte, die Ermordung jüdischer Bürger und das Abbrennen der Synagogen in der sogenannten „Reichskristallnacht“: „Wer genau hinschaute, konnte nach dem bösen Ende dieser Entwicklung fragen, aber die meisten schauten weg.“

Auch ein Amateurfilm aus der Zeit hielt den „herrschenden Zeitgeist“ in einem Bild – bewußt oder unbewußt – fest: Ein Schild, das Juden das Schwimmen in einer Badeanstalt verbietet, beweist den tagtäglichen Antisemitismus. Die „üblichen Filmmotive“ dieser Jahre seien allerdings, so Brodmann, „die Sonnenseiten des privaten Daseins“ gewesen: Ausflüge, Spaziergänge und Familienfeste. Die Aufnahme eines am Strand spielenden Mädchens wird angehalten, und Brodmann befragt die inzwischen erwachsene Frau, ob und was sie oder ihre Eltern von der Vernichtung der Juden wußten:

„Sie [ihre Eltern; F.B.] haben also nur eine gewisse Ahnung gehabt, aber gewußt, daß es tatsächlich den Juden so schlecht geht, und daß sie eben vergast werden und so, das wußte also keiner von uns. Mit Sicherheit. Geahnt, vielleicht, aber gewußt nicht.“

Ihre Mutter bestätigt, daß „man [...] wohl so unter der Hand was erzählt“ habe, aber: „[...] es wußte keiner nichts genaues.“ Ohne weitere Kommentierung oder weiteres Nachhaken montiert Brodmann nochmals einen Ausschnitt aus dem WUNSCHKONZERT, in dem sich Frontsoldaten Lieder wünschen konnten und Spendenaufrufe für das deutsche Winterhilfswerk verlesen wurden. Dieser solidarisch „heilen Welt“ setzt Brodmann (in Seq. 18) einen Filmausschnitt über das Warschauer Ghetto entgegen (unterlegt mit unheimlich und bedrohlich wirkender Musik), aber ohne Originalton. Diese furchtbaren Bilder wurden von den Nationalsozialisten zu Propagandazwecken gedreht und fanden zum Teil auch in DER EWIGE JUDE

Verwendung, allerdings mit einer entsprechend boshaften Kommentierung, die das grausame Schicksal der Ghettobewohner verhöhnste. Sechshunderttausend Juden waren auf engstem Raum und unter menschenunwürdigsten Bedingungen „zusammengepfercht“ und „kaserniert.“



Als Kontrastmontage dient ein Kinderchor, der im WUNSCHKONZERT ein – in diesem Zusammenhang – zynisch wirkendes Schlaflied singt. Während in der „heilen Welt“ Kinder noch Kinderlieder singen können und dürfen, belegt der Archivfilm eine Kinder-Razzia im Warschauer-Ghetto: Halb verhungerte jüdische Kinder werden von SS-Männern gefilzt, weil sie „außerhalb der Ghetto-Mauern Rüben und Kartoffeln klauten.“ Zudem weckt der Text des Kinderliedes „Schlaf“ ein“ Assoziationen an den Tod. Sarkastisch heißt es im Kommentar: „Recht und Ordnung müssen sein.“ Dazu ist aus dem Off wieder das Kinderlied zu hören: Zwei unterschiedliche Welten stoßen hier aufeinander. Während in der – trotz Krieg – immer noch „heilen Welt“ der deutschen Bevölkerung unschuldige Schlaflieder gesungen werden, verhungern im Warschauer Ghetto – genauso unschuldige – Kinder, weil sie zufällig jüdisch sind.



Die Archivaufnahmen dokumentieren, obwohl ihre ursprünglich beabsichtigte Intention eine völlig entge-

engesetzte war, das Elend der Ghetto-Bewohner: Immer mehr Menschen sterben an Unterernährung und Hunger, auf der Straße liegen Leichen und ganze Leichenberge werden schließlich in Schubkarren weggebracht und vergraben. Doch die grausame Vernichtung der Juden blieb, so Brodmann, kein Geheimnis:

„Über die Schrecken des Warschauer Ghettos gibt es Nachrichten, die den Rest der Welt erreichten, aber der Rest der Welt zeigte erstaunlich wenig Interesse. Horrormeldungen über die Konzentrationslager stoßen auf Skepsis.“

Man glaubte einfach an „Greuelpropaganda“, zumal kaum „faßbar“ gewesen sei, „daß solche Dinge auf Befehl oder auch nur mit der Duldung einer verantwortungstragenden Staatsmacht im Europa des Zwanzigsten Jahrhunderts möglich“ sein könnten. Zu entsetzlichen Bildern von Leichenbergen und Massengräbern klagt Brodmann die Regierungen der Alliierten an, „mehr darüber“ gewußt zu haben, „als jeder deutsche Normalbürger wissen“ konnte. Doch „auch der Rest der Welt schaut(e) weg.“



Die Flucht in eine heile Traumwelt gelang den Deutschen mit Programmen oder Filmen wie dem WUNSCHKONZERT. Sarkastisch wirkt es angesichts der gerade gezeigten Leichenberge, wenn der Moderator Goecke das Schicksal einer Mutter hervorhebt, deren Sohn gefallen ist. Sie wünscht sich zum Trost das Lieblingslied ihres Sohnes: „Gute Nacht, Mutter...“⁴²⁷ Auch wenn Brodmann nicht beabsichtigte, die Trauer einer Mutter um ihren Sohn herabzuspielen, verdeutlichen die Kontrastmontagen auf sehr drastische Weise, wie unterschiedlich Menschenleben in diesem Unrechtsstaat bewertet wurden. Einem gefallenem Soldaten und seiner trauernden Mutter wurde die Teilnahme eines großen Publikums zuteil, während im Warschauer Ghetto und in den Konzentrationslagern sich Leichenberge türmten und ein (jüdisches) Menschenleben nichts zählte.

Ein auf Amateurfilm festgehaltenes Weihnachtsfest einer Familie, unterlegt mit dem Lied (im Off) für den gefallenem Soldaten, spitzt die Absurdität dieser zwei verschiedenen »Realitäten« weiter zu: Beinahe so

⁴²⁷ Der Sohn spielt für seine Kameraden in einer Kirche Orgel, um ihnen den richtigen Weg zu zeigen. Dadurch lenkt er jedoch das feindliche Feuer auf das Gotteshaus und stirbt einen heldenhaften Tod.

unglaublich wie das vorher gesehene Grauen erscheint jetzt das trotz Krieg immer noch zelebrierte Weihnachtsfest mit Tannenbaum und Süßigkeiten; wenngleich deutlich eingeschränkter als zu Friedenszeiten wirkt es angesichts der Ghattobilder geradezu luxuriös.



Brodmann setzt nun das Gespräch mit dem Sohn fort, daß er bereits in Sequenz neun begonnen hatte. Dieser versucht, Erklärungen zu finden und gibt auch Verdrängung zu: „Es kann natürlich auch sein, daß die Leute sich nicht mit aller Gewalt darüber informieren wollten, nicht wahr. Vielleicht hat man etwas geahnt.“ Diesen Verdrängungsmechanismus setzt der Film mit einem weiteren Ausschnitt aus dem WUNSCHKONZERT um: Die Berliner Philharmoniker spielen Mozart. In die Musik blendet Brodmann nun heutige Bilder vom Funkturm, dem Güterbahnhof Grunewald und einer Erinnerungstafel an die Berliner Juden ein. Auch heute noch wird die Vergangenheit allzu gerne verdrängt und auf Erinnerungstafeln gebannt. Ein Archivfilm über den Abtransport der Juden wird mit aktuellen Bildern vom Wannsee kontrastiert. Die Vergangenheit liegt wie ein dunkler Schatten über der Gegenwart, ihre Spuren sind vielerorts zu finden, beispielsweise in der „berühmtberüchtigten“ Wannseevilla, in der am 20. Januar 1942 SS-Führer und Spitzenbeamte über die „Endlösung der Judenfrage“ berieten und „das Schicksal der Juden“, ihre Vernichtung, besiegelten.

Im folgenden wendet sich der Film erneut der unvorstellbar exakt durchorganisierten Massenvernichtung zu. Die Kamera eines NS-Archivfilms folgt Heinrich Himmler, dem Reichsführer der SS und „obersten Instanz des Massenmords“, auf seinem Weg durch das Lager Auschwitz. Der Lagerkommandant, Rudolf Höss, ließ als erster die Vergasung „erfolgreich“ praktizieren. Brodmann demonstriert dem Zuschauer eine solche Gaskammer, die mit der harmlosen Bezeichnung „Brausebad“ den Opfern vortäuschte, man schicke sie nicht in den Tod, sondern zwecks Körperreinigung ins Bad. Zu Archivfotos von Massenerschießungen nackter Jüdinnen, zitiert ein Sprecher Höss, der sich erleichtert zeigte über die Einführung der Vergasungsmethode:

„Mir graute immer vor den Erschießungen, wenn ich an die Massen, an die Frauen und Kinder dachte. [...] Nun war ich doch beruhigt, daß uns allen diese Blutbäder erspart bleiben sollten. Gerade dieses machte mir am meisten Sorge, wenn ich an die Schilderungen Eichmanns von dem Niedermähen der Juden mit MG und MP durch die Einsatzkommandos dachte. Grauenhafte Szenen sollen sich dabei abgespielt haben. Das Weglaufen von Angeschossenen, das Töten der Verwundeten, vor allem der Frauen

und Kinder, die häufigen Selbstmorde in den Reihen der Einsatzkommandos, die das Im-Blut-Waten nicht mehr ertragen konnten.“

Brodmann begleitet eine Gruppe junger Polen bei der Besichtigung des Lagers Birkenau: Gedenktafeln und Monumente erinnern an die Greuel, doch auch die »authentischen« „Beweisstücke“ (von der Kamera eingefangen) existieren noch: Trümmer der Krematorien, Entkleidungsräume, Gaskammern und die Rampe, Endstation der Judentransporte, wo selektiert wurde, wer sofort in die Gaskammer kam oder zunächst noch als Arbeitskraft ausgebeutet werden konnte. Die Kamera fängt die Schornsteine des Männerlagers, die Wachtürme der SS-Leute und die „Todeszäune“ ein: Es gab für die Gefangenen kein Entkommen.



Zu einem langen Schwenk über die gesamte Lageranlage, lautet Brodmanns Kommentar:

„Das alles hat man erst erfahren, als der Krieg zu Ende war. Denn niemand konnte wissen, was er nicht wissen wollte. Das Wissen war ohnehin keine populäre Sache im Dritten Reich. Man glaubte an die

Unfehlbarkeit des Führers; das niederschmetternde Ergebnis konnte also nur unglaublich sein. Nein, es gab nicht Millionen Deutsche, die Millionen Juden umbringen wollten, aber es gab zu viele Leute, die sich das Denken und das Fragen und das Wissenwollen abgewöhnen ließen durch die Propaganda einer führenden Clique, die genau wußte, warum sie den Intellekt und die Intellektuellen systematisch verteuflte.“

Diese Philosophie des „gesunden Volksempfindens“ entdeckt Brodmann in einem Lied des Volkskomikers Ferdl Weiss, der im WUNSCHKONZERT davon singt, daß „ein bißl dumm sein“, „sich oft bewährt.“ Im weiteren Verlauf seines Films spricht Brodmann mit den Zeitzeugen über ihre Empfindungen, als sie die „volle Wahrheit“ über die Konzentrationslager erfuhren. Ohne Ausnahme beschreiben sie ihr Entsetzen: „Ja, es war natürlich eine furchtbare Sache. [...] Ich fand es furchtbar, daß man Menschen so behandeln kann“, und betonen wiederholt, daß sie oder ihre Eltern während des Krieges nichts „Sicheres“ wußten. Die Filme aus den Konzentrationslagern wurden sogar zunächst für „Propaganda“ der Alliierten gehalten. Einer der Zeitzeugen versucht, eine Erklärung für den Faschismus zu finden:

„Ich glaube, daß den Leuten das damals praktisch durch diese Arbeitslosigkeit und durch diese ganzen Dinge etwas über den Kopf gewachsen ist [...] und daß das nach meiner Ansicht heute auch wieder passieren könnte [...], wenn das so weitergeht mit der Arbeitslosigkeit [...]. Man merkt ja jetzt schon, wie so extreme Parteien [...].“

Unbewußt gibt er eine typische und vereinfachende Begründung, die von vielen wohl auch als Schutzbehauptung angeführt wird, daß so viele Menschen die Augen vor Unrecht und Barbarei verschlossen:

„Er [gemeint ist Adolf Hitler; F.B.] hat ja damals was geschafft [...]. Ja, er hat mal durchgegriffen und hat mal für Arbeit gesorgt. Ich meine, letzten Endes haben wir das alles wieder bezahlen müssen, aber im Augenblick war der Erfolg ja da.“

Spätestens in seiner Rede vom 30. Januar 1939, während der Vorbereitungen seines Krieges gegen Polen – offenbart Hitler seinen Haß auf die Juden. Indem Brodmann, bevor er einen Ausschnitt aus der Rede zeigt, Hitlers Satz: „Ich will wieder ein Prophet sein“, in seinem Kommentar bereits vorwegnimmt („Hitler als sein eigener Prophet“), unterläuft er die Intention dieser Aussage und entlarvt sie als groteske Selbstinszenierung eines Fanatikers. Eindeutig belegen die Äußerungen Hitlers Pläne zur Vernichtung der europäischen Juden, die er für den Ersten Weltkrieg verantwortlich macht und denen er im Vorfeld die Schuld am dem von ihm selbst angezettelten und geplanten Zweiten Weltkrieg zuschiebt:

„Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die *Vernichtung* der jüdischen Rasse in Europa.“

Jedem aufmerksamen Zeitgenossen konnte diese Drohung nicht verborgen bleiben, doch Hitlers Rede wird mit tosendem Beifall quittiert.

IV.5.3.4 Brodmanns persönliches Fazit

Brodmann beendet seinen Dokumentarfilm mit einer sehr persönlichen Stellungnahme vor der Kamera, während er vor dem alten Zollhaus von Granfontaine im Schweizer Jura steht. Mit Nachdruck unterstreicht er, daß er nicht der Meinung sei, „als Ausländer in dieser Sache eine weiße Weste zu haben“ und sich „als Pharisäer zurücklehnen zu können.“ Als Soldat eines Schweizer Grenzschaftbataillons hatte er (während des Zweiten Weltkriegs) selbst den Befehl, fremde Militärpersonen als Kriegsgefangene oder Deserteure festzunehmen, Zivilpersonen jedoch nach Frankreich zurückzuschicken, wobei „wir wußten, daß als zivile Flüchtlinge fast nur Juden in Frage kamen.“



Dieser Befehl wurde von niemandem in Frage gestellt. Brodmann vermutet, daß „es [...] bequemer (war), der Sache aus dem Weg zu gehen.“ Bereits in der Kinderstube und der Schule durch „scheinbar harmlose Bemerkungen“ wie etwa: „Hier geht es ja zu wie in einer Judenschule“, mit einer „subtilen Judenverachtung“ geimpft, waren seine Kameraden und er „nicht darauf eingestellt, gerade für die Benachteiligung der Juden eine besondere Hellhörigkeit oder Sensibilität zu entwickeln.“ Das Schicksal habe sie glücklicherweise nicht „auf die Probe gestellt“, aber selbstkritisch stellt sich Brodmann die Frage, wie er sich verhalten hätte, „wären drüben am Waldrand plötzlich ein paar verängstigte Menschen vor mir gestanden.“ Ehrlich bekennt er: „Ich glaube, ich hätte die Leute zurückgeschickt, befehlsgemäß, natürlich in der Hoffnung, daß sie vom Schlimmsten verschont bleiben.“ Erst an diesem Beispiel sei ihm bewußt geworden, „wie leicht Gleichgültigkeit zur Mitschuld werden kann.“ Für den „noch einmal Davongekommenen“ gebe es daher nur eines: „Beim nächsten Mal besser aufpassen.“ Hier spielt Brodmann auch noch einmal auf das im Film bereits kritisierte allgemeine Desinteresse auch der anderen europäischen Länder am Schicksal der Juden an, das er zumindest für seine Landsleute und sich selbst belegen kann.

IV.5.3.5 Anknüpfung an die Gegenwart im Epilog

Der Film endet – wie zu Beginn bereits angedeutet – mit einem Epilog. Die Kamera fängt Bilder eines »typischen« Ausländerghettos“ in einer deutschen Stadt ein: Fremdartige Menschen, verschleierte Frauen,

türkische Geschäfte. Dazu läßt Brodmann aus einem Aufsatz zum Thema: „Die Ausländer und wir“ eines 17-jährigen Berufsschülers vorlesen:

„Und sie nehmen den Deutschen den Platz weg zum Schaffen und die Wohnung zum Wohnen. Und sie stinken nach Knoblauch wie die Pest. Sie kriegen viel zu viel Unterstützung von den Deutschen. [...] Und sie wollen immer Streit mit den Deutschen. Sie sind *Verbrecher*.“



Mit diesen fremdenfeindlichen Äußerungen eines Schülers fordert der Film die Zuschauer dazu auf, über Ursachen und Wurzeln von Vorurteilen und ihren Folgen nachzudenken. Scheinbar sei „der fürchterliche Schock von Auschwitz nach vierzig Jahren bei manchen schon vergessen“, befürchtet Brodmann. Statt diese Menschen einfach zu „akzeptieren“, stemple man sie, „wenn alles nicht mehr so läuft, wie man möchte“, „zu Sündenböcken“ ab. Seine rhetorische Frage: „Soll man nun endlich aufhören, von Auschwitz zu reden“, appelliert an die Zuschauer, sich mit Auschwitz auseinanderzusetzen. Indem er sich vor allem mit der Problematik der Verdrängung und Mitschuld auseinandersetzt und nicht nur die Frage nach den (aktiven) Tätern stellt, bietet Brodmann dem Zuschauer die Möglichkeit, über sein eigenes Verhalten nachzudenken. Der Bezug zur Gegenwart veranschaulicht, daß Unmenschlichkeit, Intoleranz und Ausländerfeindlichkeit keine Reliquien vergangener Zeiten sind, sondern auch heute oder gerade heute wieder existieren.

IV.5.3.6 Fazit: »Betroffen und neugierig machen«

In AUSCHWITZ gelang Brodmann eine Gegenüberstellung mehrerer konträrer Sichtweisen: zum einen der historische Blick auf der Basis von Archivmaterial und den »Überresten« des Holocaust im Lager Auschwitz, zum anderen der individuell-persönliche Blick aufgrund von Amateurfilmen aus dem Dritten Reich. Diese privaten Filme spiegeln eine »heile Welt«, die auch durch die Aussagen der damals gefilmten und inzwischen erwachsenen Kinder bestätigt wird, ebenso wie ihre Unkenntnis von dem, was zur gleichen Zeit in den Konzentrationslagern geschah. Dieser Verdrängungsmechanismus findet auf einer weiteren Ebene statt, der »offiziellen« Darstellungsweise und Propagandastrategie der Nationalsozialisten, deren Ziel der Rückzug ins Private, die Flucht in eine »heile Welt« war. Die Ausschnitte aus dem WUNSCHKONZERT, einem

sogenannten »unpolitischen« Unterhaltungsfilm, dienen wie die Amateuraufnahmen der filmischen Argumentation, den krassen Widerspruch zwischen den Greueltaten und einer friedlichen privaten Alltagswelt, zwischen grausamer Realität und Flucht in die Illusion aufzudecken. Die wechselseitigen Kontrastmontagen spitzen die Gegensätze zu und versinnbildlichen zudem die propagandistisch verordnete Verdrängungspraxis, die, belegt durch die Aussagen der Zeitzeugen, durchaus erfolgreich war, da scheinbar niemand etwas von Auschwitz wußte.

Durch die Kontrastierung des historischen Geschehens mit dem »normalen« Alltagsleben der Deutschen kam Brodmann auch der Forderung nach, eine »Geschichte« des Lebens im Dritten Reich nachzuzeichnen. Gerade die Zeitzeugen boten sich dabei als Identifikationsfiguren für das Publikum an; die aufgeworfenen Fragen hätte Brodmann auch einem Großteil des Fernsehpublikums stellen können. Ziel des Films war es, nicht nur aufgrund des schockierenden dokumentarischen Materials, sondern insbesondere durch die Frage der Mitschuld und Verdrängung »Betroffenheit« auszulösen und dadurch zum Nachdenken anzuregen. Seine Gespräche mit den Zeitzeugen stehen dabei stellvertretend für eine Diskussion innerhalb der gesamten Bevölkerung, die gerade aufgrund der aktuellen Ausländerproblematik, auf die der Film explizit hinweist, dazu aufgefordert wird, über Ursachen von Fremdenfeindlichkeit nachzudenken. Brodmann vermied dabei den erhobenen Zeigefinger als nichtbetroffener Schweizer, sondern reflektierte kritisch auch seine eigene Rolle als Grenzsoldat. Gerade diese offene, ehrliche Haltung löst Betroffenheit und Nachdenklichkeit aus. Durch die Klammer von Prolog und Epilog verband Brodmann Vergangenheit und Gegenwart miteinander. Indem er am Ende des Films die Zuschauer auffordert, über die Wurzeln von Ausländerfeindlichkeit und Vorurteilen gegenüber Fremden nachzudenken, zwingt er sie, auch über die Ursachen von Auschwitz zu reflektieren. Deutlich wird dabei, daß die Gefahr von Unmenschlichkeit unterschwellig immer vorhanden ist.

Die sehr persönliche Annäherung an das Thema verdeutlicht auch den Charakter der gesamten Reihe, »Filmerzählung« bzw. »Filmfeuilleton« zu sein und keine wissenschaftliche Abhandlung von historischen Ereignissen. Nicht zuletzt aufgrund seines persönlichen »Geständnisses« vor der Kamera, gelang es Brodmann, persönliche Anschauung und Empfindung zu vermitteln sowie seiner Betroffenheit Ausdruck zu verleihen. Sein sehr offener und menschlicher Auftritt am Ende des Films plädiert ohne Überheblichkeit für mehr Menschlichkeit und Verantwortung.

IV.5.4 Probleme und Grenzen der Reihe

Siegfried Quandt beurteilte das Gesamtkonzept der Reihe inhaltlich wie formal als „fernsehnah und in vielerlei Hinsicht einleuchtend“, sogar als „originell“, aber auch als „problematisch.“⁴²⁸ Widersprüchliche Elemente seien „nicht konsequent genug reflektiert und aufeinander abgestimmt“ worden. Als umstrittenste Sendung galt NÜRNBERG – STADT DER REICHSPARTEITAGE, die eine große Herausforderung für die Zuschauer darstellte, da die unmittelbare Gegenüberstellung von Ereignissen, die in der Vergangenheit und Gegenwart am gleichen Ort stattgefunden hatten, Verwirrungen beim Publikum auslöste. Gerade diese Folge erforderte schnelles Assoziieren und Mitdenken.

⁴²⁸ QUANDT: *Die Bilanz des Wissenschaftlers*. In: Reichert: *Resonanz-Untersuchung*. 1984, S. 333 ff.

Hinzu kam eine unglückliche Programmplatzierung der Reihe: Der Sendetermin an sich (sonntags nach der Tagesschau, dem »Flaggschiff« der ARD) hätte zwar nicht besser liegen können, doch anlässlich des Datums – 50 Jahre nach der Machtergreifung – strahlten ARD, ZDF und die Dritten Programme 1983 gemeinsam siebzig Sendungen zum Thema Nationalsozialismus aus. Der WDR kaufte 1978 die vierteilige amerikanische Spielfilmreihe HOLOCAUST, die 1979 in allen Dritten Programmen gesendet und ausgerechnet während EUROPA UNTERM HAKENKREUZ lief, wiederholt wurde. Zusätzlich wurde die Reihe noch von HOLOCAUST unterbrochen, was vom Publikum nicht als Pause, sondern oftmals als Zusammengehörigkeit gesehen wurde. So führten die Programmverantwortlichen unbedacht zwei Sendereihen zusammen, die nicht nur dasselbe Thema behandelten, sondern – zumindest auf den ersten Blick – auch formal sehr ähnlich waren. Während, so Reichert, HOLOCAUST jedoch „bewußt das Denken“ verhinderte, forderte STÄDTE UND STATIONEN explizit dazu auf, gerade indem die Rezeption durch die Verschränkung verschiedener Zeitebenen erschwert wurde, sich der Zuschauer also anstrengen mußte.⁴²⁹ Reichert formulierte seine Kritik an der Wiederholung von HOLOCAUST dahingehend, daß

„[...] die Wiederholung von HOLOCAUST in diesem Rahmen genau jene ‘Alibifunktion’ verstärkt hat, die es den einen erlaubt, auf ‘die Deutschen’ mit Fingern zu zeigen und den anderen, jede Auseinandersetzung mit jedem Aspekt des Dritten Reiches als ‘Nestbeschmutzung’ oder gar als ‘Fälschung’ zu bezeichnen. In dieser Hinsicht mußte der Einschub von HOLOCAUST die Wirkung von EUROPA UNTERM HAKENKREUZ nicht nur beeinträchtigen, sondern bei einem Teil der Zuschauer aufheben oder gar ins Gegenteil verkehren.“⁴³⁰

Grundsätzlich wurde jede Sendung zunächst in der Redaktion und erst dann mit dem Fernsehdirektor sowie dem Intendanten diskutiert. Insgesamt gab es keinen ungeteilten Beifall für die Reihe, aber das war auch nicht das Ziel der Autoren, die, so Reichert, nicht Zustimmung in jedem Fall, sondern Aufmerksamkeit und Beachtung anstrebten. Proteste seien fast ausschließlich aus national-konservativen Kreisen gekommen; Linke, eher international gesinnte Personen, protestierten nur gegen zwei Sendungen: Paris und London. Intendant Bausch vertrat den Standpunkt, daß das Prädikat »umstritten« kein »Unglück« sei, denn: „Wer es unternimmt, das dunkelste Kapitel unserer Vergangenheit auszuleuchten, kann nicht ohne Widerspruch bleiben.“⁴³¹ Die Redaktion selbst sah es als Versäumnis an, die Zuschauer vor der Erstsending nicht auf die Gegenwartsbezüge der Sendungen und auf die „subjektiven“ Dokumentationen vorbereitet zu haben.

Nach Brodmanns Ansicht lag der „Kardinalfehler“ der Reihe darin, daß sie sich dem unsinnigen Anspruch auf »objektive« historische Berichterstattung nicht ganz entziehen konnte.⁴³² Der Kompromiß spiegelt sich auch im Titel: Der ursprünglich favorisierte Titel der Redaktion: DER HAKENKREUZZUG. STÄDTE UND STATIONEN wurde vom Intendanten als zu feuilletonistisch abgelehnt. EUROPA UNTERM HAKENKREUZ deckte zwar das inhaltliche Konzept, aber der Untertitel STÄDTE UND STATIONEN reichte nicht aus, die feuilletonistische Form mit der dargebotenen Deutlichkeit herauszustellen. Ein entsprechend provokativer Titel (und die damit verbundene Auseinandersetzung in der Öffentlichkeit schon vor der ersten Sendung) hätte vermutlich die Aufnahmebereitschaft und das Verständnis des Publikums für die ungewohnte Form

⁴²⁹ REICHERT: *Produktionsbedingungen des Fernsehens. Eine Fallstudie*. 1986, S. 64.

⁴³⁰ Ebd., S. 66.

⁴³¹ Ebd., S. 94.

⁴³² BRODMANN: *Wenn wir es noch einmal zu tun hätten*. 1983, S. 6.

vorbereitet und manche spätere Kontroverse um Gewichtungen oder Lücken gar nicht erst aufkommen lassen. In einem Resümee kurz nach der Ausstrahlung beschrieb Brodmann die Kontroverse bzw. das Dilemma, in dem sich die Autoren befanden, folgendermaßen:

„[...] je mehr Farbe er (der Autor; F.B.) zeigte, desto größer war das Protestgeschrei von Leuten, die allein schon Unrat wittern, wenn ihnen geschichtliche Vorgänge dieser Zeit nicht in der gewohnt sterilen Art einfallslos montierter Reminiszenzen dargeboten werden, sondern eingebettet in Bilder von heute, die unausweichbar belegen, daß das Dritte Reich von dieser Welt war und sich nicht als Phänomen auf einem fernen Stern abspielte.“⁴³³

Abschließend läßt sich feststellen, daß die Vermittlung historischer Prozesse und Ereignisse immer auf didaktische Probleme stößt. Der Versuch, eine vergangene Zeit möglichst anschaulich darzustellen und dabei Zusammenhänge und Ursachen komplexer Sachverhalte zu vermitteln, ist immer ein schwieriges Unterfangen, insbesondere bei einem so sensiblen Thema wie dem Dritten Reich. Erschwerend kommt der Umstand hinzu, daß die Autoren der Reihe einem zweigeteilten Publikum gegenübertraten: den »Betroffenen«, die das Dritte Reich noch selbst miterlebt hatten und den Nachgeborenen, für die der Nationalsozialismus einer vergangenen Zeit angehört. Diese beiden Zuschauergruppen filmisch adäquat anzusprechen, war wohl mit das größte Problem, da man die einen nicht vor den Kopf stoßen und die anderen nicht langweilen wollte. Die gewählte Form des »Filmfeuilletons« unter Einbeziehung der Gegenwart schien dabei die sinnvollste Lösung zu sein, wenngleich sie die meisten Anforderungen an das Publikum stellte. Gerade Brodmanns Film AUSCHWITZ hat gezeigt, daß durch eine subjektiv-essayistische Perspektive Betroffenheit ausgelöst werden kann, um die es den Autoren erklärtermaßen ging.

Nach seinen drei großen historischen Reihen, MAGISCHE NAMEN, LATERNA TEUTONICA und EUROPA UNTERM HAKENKREUZ, wandte sich Brodmann ab Mitte der achtziger Jahre wieder verstärkt der aktuellen politisch-demokratischen Kultur der Bundesrepublik zu. In der Reihe ABENTEUER EISENBAHN (1981–1986), die Thema des folgenden Kapitels sein wird, verpackte er seine vor allem umweltpolitischen Beobachtungen zwar in ein vermeintlich harmloses Sujet – die schönsten Bahnstrecken Europas –, doch die kritische Intention der Beiträge tritt auch hier offen zutage.

⁴³³ BRODMANN, a.a.O., 1983, S. 6.

IV.6 ABENTEUER EISENBAHN (1981–1986)

IV.6.1 »Trojanische Pferdchen«

In sieben Folgen benutzte Brodmann das vermeintlich harmlose Sujet Eisenbahn als »Vehikel« für kritische Randnotizen zu Land und Leuten der jeweiligen Regionen, durch die ihn seine Reisen führten. Als Reiseberichte stellen die Filme jeweils eine berühmte Eisenbahnroute vor, wobei der Akzent anfangs stets auf pittoresken Aspekten liegt und stark mit den Effekten klassischer Musik gearbeitet wird. Die reizvoll-idyllische Atmosphäre wird im Verlauf des Films allmählich demontiert, indem Brodmann Informationen über Umweltzerstörungen am Rande der Strecke oder über die soziale Situation der von der Bahn abhängigen und betroffenen Menschen einstreut. So rückt mit den Folgen von ABENTEUER EISENBAHN die Ökologie als weiterer Schwerpunkt ins Themenspektrum Brodmanns, der sich bereits 1971 in MORD AM BODENSEE⁴³⁴ mit der Verschmutzung der Umwelt auseinandergesetzt hatte. In den einzelnen Folgen seiner Reihe gerät die Eisenbahn dabei bisweilen ganz aus dem Blickwinkel. Formal sind seine Beiträge vor allem interessant durch ihr Spiel mit der Zuschauererwartung, ihrer Gestaltung als „Trojanische Pferdchen“⁴³⁵: Brodmann nutzte die Eisenbahn „als Trojanisches Pferd für analytische und kritische Inhalte in einer Fernsehwelt, die sich zunehmend und übereifrig den Unterhaltungswert und die Einschaltquote zu Fetischen macht.“⁴³⁶ In der Folge BERNINA-EXPRESS verwendete er beispielsweise diese „zuckrige Möglichkeit, bittere Wahrheiten zu verkaufen“⁴³⁷, um den ahnungslosen Zuschauer ins idyllische Boscavio-Tal zu führen, in dem diesen (als eine Art »Kassandra«) Wolfgang Hildesheimer mit Erörterungen zum Untergang der Menschheit erwartet. In seinem Exposé für die Reihe begründete Brodmann sein Konzept folgendermaßen:

„Denn die Eisenbahn ist nicht nur ein ideales Transportmittel im eigentlichen Sinne, sie ist mit ihrer Dynamik, mit allen technischen, nostalgischen und romantischen Reizen auch ein vorzügliches Vehikel für den Transport von Information, Information über Menschen, die mit ihr fahren, über Länder, die sie durchkreuzt, über Schicksale, die mit ihrer Geschichte verbunden sind. Mir scheint hier eine geradezu ideale Möglichkeit gegeben, Unterhaltung und Information als Symbiose aufzubauen.“⁴³⁸

Damit riskierte Brodmann auch in diesem eher unverbindlichen Genre »Reisedokumentation« einen Blick hinter die Kulissen von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. Keiner der sieben Beiträge kann als völlig unpolitisch bezeichnet werden. Damit ist auch möglichen Vorwürfen von Kritikern zu widersprechen, Brodmann habe aus rein kommerziellen Interessen anspruchslöse Fernsehunterhaltung produziert. Bei genauer Betrachtung wird auch in dieser Reihe Brodmanns kritische Stoßrichtung deutlich. So prangert er in GLACIER-EXPRESS (1981) den Massentourismus in den Schweizer Alpen und die Zubetonierung der Landschaft an. Die Walliser Dörfer charakterisiert er als „Bomben aus Beton“, als „Metastasen der Prosperität“, die die „Alpenwiesen vergiften“. Mit seinem Fazit an der Endstation der Reise in Zermatt spitzt Brodmann

⁴³⁴ Dieser Film entstand innerhalb der Reihe ZEICHEN DER ZEIT.

⁴³⁵ BOLESCH, Cornelia: *Dem Weltbild Tiefenschärfe verliehen. Zur Erinnerung an den Dokumentarfilmer Roman Brodmann.* In: Süddeutsche Zeitung, 03.02.1990.

⁴³⁶ BRODMANN: *Abenteuer Eisenbahn.* In Tele. 11/83.

⁴³⁷ Brodmann in: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück.* 1989, S. 36.

⁴³⁸ BRODMANN: *Exposé für sechs FS-Dokumentarfilme: Abenteuer Eisenbahn.* Januar 1981. SWR-Archiv: N 02/02.

seine Kritik an der Gesellschaft zu: „Endstation der Fahrt durch die heile Welt, die dort am meisten kränkelt, wo es ihr materiell am besten geht.“ Brodmann unterlegt seine Filme mit klassischer Musik. Sie erscheinen förmlich wie durchkomponiert. Im *GLACIER-EXPRESS* dient ihm Beethovens Sinfonie »Nr.6 Pastorale« als drohende Unterstreichung der touristischen Entwicklung in seinem Heimatland.⁴³⁹



In *BERNINA EXPRESS – INS PARADIES UM FÜNF VOR ZWÖLF* (1984) bietet Brodmann dem Zuschauer nicht nur eine Fahrt zum Schweigen und Träumen, sondern auch zum Nachdenken über den Zustand des Paradieses, das im Boscavio-Tal – kurz vor der italienischen Grenze – ausgemacht wird. Entsprechend der Schönheit der Natur und seiner romantischen Wirkung wählte Brodmann als Musikuntermalung Mozarts Sinfonie in Es-Dur. Der Film macht Halt bei einem Schriftsteller, der den Untergang der Menschheit befürchtet: Wolfgang Hildesheimer. Dieser hat aufgehört, Bücher zu schreiben, für die es – wie er glaubt –, bald keine Leser mehr geben wird. In diese Fahrt mit dem *Bernina-Express* vermischen sich so Romantik und Trauer.

Der Film beginnt mit einem Blick auf das Haus des Schriftstellers, das in einer paradiesisch-schönen Landschaft liegt. Ohne weitere Erklärung erfährt der Zuschauer, daß der besagte Autor Hildesheimer das Schreiben aufgegeben hat. Mit einem harten Schnitt katapultiert Brodmann den Zuschauer an den Anfang der Reise, nach Cour. Hier beginnt die Fahrt nach Pontresina, über die alpinen Gletscher hinunter ins sommerliche Boscavio-Tal. Es handelt sich um eine sehr reizvolle Bahnstrecke der weltweit höchst gelegenen Schmalspurbahn, einem Wunderwerk der Technik und menschlichen Arbeitskraft. Fast ohne Kommentierung (nur mit Musikbegleitung) erhält der Zuschauer in einer langen Sequenz die Gelegenheit, die eindrucksvolle, schöne „Postkartenlandschaft“, so Brodmann, zu genießen. Die Zugfahrt verläuft durch drei Jahreszeiten:

⁴³⁹ Diesem ersten Beitrag folgte ein Film über den *LAPPLANDPFEIL – IN DER MITTERNACHTSSONNE NACH NARVIK* (1983), der von Malmö an der Südspitze Schwedens bis nach Narvik in Nordnorwegen über 2000 Kilometer zurücklegt. Neben den Schönheiten der Natur problematisiert der Film das Sterben der Städte infolge der Stahlkrise. In *DER TALGO – 182 TUNNEL ZUM ATLANTIK*, der ebenfalls 1983 entstand, präsentiert Brodmann den Zuschauern eine der spektakulärsten Eisenbahnstrecken: Auf dem Weg (von Madrid über Zamora nach La Coruna) durch die Berge Galiziens durchfährt der Zug 182 Tunnel. In Bemposta hat ein Jesuitenpater eine Alternative zu staatlichen Jugendstrafanstalten aufgebaut, eine Thematik, die Brodmann bereits in seiner Reihe *BERICHTE AUS DEM KNAST* behandelt hatte.

Sie beginnt bei frühlingshaftem Wetter im schweizerischen Cour, führt über die winterlichen Alpen (Gletscher, Schneefelder) und endet im sonnig-sommerlichen Grenzgebiet zu Italien. Dabei dauert die Fahrt insgesamt nur zwei Stunden.

Während der „schönste Eisenbahnzug der Welt“ durch Schneefelder fährt, berichtet Brodmann von der schwierigen Entstehungsgeschichte der Strecke, die in einer Zeit des absoluten „Fortschrittsglaubens“ gebaut wurde und als ein „Wunder der Technik“ galt. Allerdings kamen viele Menschen beim Bau der Strecke ums Leben. Der Zug erreicht schließlich den Bernina-Paß in 2500 Metern Höhe: topographischer Höhepunkt der Reise. Der Abstieg folgt nun auf der Südseite der Alpen, hinab ins Boscavio-Tal, eine „Minderheiten-Region“, die, so Brodmann, nicht mehr zur Schweiz und noch nicht zu Italien gehöre. Doch wie eine Warnung zeigt die Bahnhofsuhr beim Stop auf einer Höhe von 2000 Metern fünf vor zwölf an. Die Fahrt durchs „Paradies“ geht zwar weiter, doch unten im Tal wartet Hildesheimer. Im Interview erklärt dieser, daß er hoffe, mit seinem Entschluß, nicht mehr schreiben zu wollen, die Menschen zum Nachdenken anzuregen.

Auf der Weiterfahrt erklärt Brodmann dem Zuschauer den Kontext: Es geht um das Waldsterben, das zwar für die Touristen noch nicht erkennbar sei, aber dennoch eine Bedrohung darstelle. Provokant lautet Brodmanns Frage: „Ist Hildesheimer deshalb ein Spielverderber, ein Störenfried?“ Die Fahrgäste des *Bernina-Expresses* genießen unbekümmert die schöne Landschaft. Die Idylle der „heilen Welt“ steht Hildesheimers »Unkenrufen« gegenüber. Gemeinsam mit den Reisenden erlebt auch der Fernsehzuschauer eine so reizvolle und schöne Naturlandschaft, daß Hildesheimers Pessimismus in der Tat übertrieben, beinahe hysterisch erscheint. Eine Umfrage zum Thema Waldsterben, so Brodmann, habe ergeben, daß fast jeder Zweite ein Tempolimit ablehne. Diese „tempofreudigen Optimisten“, so Brodmann, können oder wollen nicht glauben, daß der Wald stirbt. Kritisch pointiert er die Verdrängung der Umweltzerstörung: „Was geschieht, wenn die Wälder tot sind? Niemand ist schuld, weil alle schuld sind?“ Diese düsteren Gedanken werden unterbrochen, als der Zug mildere Luft erreicht. Angesichts der strahlenden Sonne „weist man Gedanken vom Untergang zurück, weil unfäßbar und zu schmerzhaft.“

Das Interview mit Hildesheimer wird nun fortgesetzt. Brodmann drückt seine Verwunderung über dessen Resignation aus, da er doch in einer „scheinbar heilen Welt“ lebe. Hildesheimer gibt dies zu, fragt aber auch besorgt nach der Zukunft der Kinder angesichts drohender Naturkatastrophen. Scheinbar ironisch nimmt Brodmann Hildesheimers Gedanken während der Weiterfahrt wieder auf: „So daß auf jeden Fall die Welt verloren ist.“ Dieser fordere den Widerspruch optimistischer Menschen geradezu heraus, wenngleich sich dennoch, so Brodmann, die Frage nach der „Wahrheit“ stelle. Doch zunächst erreicht der Express das Etappenziel: Boscavio. Zuschauer und Reisende werden mit südlicher, mediterraner Vegetation empfangen. Es folgt eine kommentarlose Sequenz, in der das Städtchen sich in all seinem Charme präsentiert. Im Gespräch mit Hildesheimer erfährt der Zuschauer, daß dieses schöne Fleckchen Erde seit zweiundzwanzig Jahren seine Heimat ist. Sein Pessimismus wird dahingehend ein wenig revidiert, daß er zugibt, selbst ein wenig erschrocken zu sein über den „Schrecken“, den er ausgelöst hat. Seine Absicht sei gewesen, die Menschen „aufzuschrecken“, ihr Bewußtsein für die Umweltprobleme zu schärfen. Hildesheimer sieht im Optimismus „einen Hohn gegenüber den wehrlosen Menschen“, das rein »positivistische« Denken sei für ihn „eine ruchlose Lebensauffassung“, denn die Gesellschaft mache sich zu wenig Gedanken darüber, welche Welt sie den Nachfahren hinterlasse. Zu den Stadtbildern Boscavios und der romantisch-schönen Landschaft des Boscavio-Tals mit Wasserfall, Wiesen, Blumen und dörflicher Idylle spitzt Brodmann Hildesheimers

Anliegen zu: „Das ist das Paradies, aus dem die Menschheit sich selbst zu vertreiben im Begriff ist.“

Die Weiterfahrt bietet noch üppigere Vegetation. Nichts deutet auf eine Bedrohung der schönen Welt hin. Der *Bernina-Express* fährt schließlich als Straßenbahn weiter. Brodmann legitimiert die Weiterfahrt, fordert aber dennoch dazu auf, Hildesheimer ernst zu nehmen. Statt in Resignation zu verharren, solle man den Autor widerlegen, indem man beispielsweise die Umwelt schütze. Er vermutet, daß Hildesheimer sich nur aus Liebe zu den Menschen Sorge. Mit dem weiteren Abstieg erreicht der Zug schließlich das letzte Schweizer Dorf vor der Grenze. Das „Wunder der Technik“ sei hier, so Brodmann, noch „überschaubar“. Zu wiederum idyllischen Landschafts- und Dorfbildern warnt er in seinem Resümee vor einem zu großen Fortschrittswahn: „Inzwischen sind Menschen auf dem Mond gelandet. Das mag ja sein, aber unsere Kinder spielen mit der Eisenbahn. Sie wissen warum.“

Die Folge MIT D 954 ZUR WESTWEIHNACHT – EINE DEUTSCH-DEUTSCHE EISENBAHNREISE (1984) entstand anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der deutsch-deutschen Eisenbahn, wobei weniger die Geschichte der Bahn als vielmehr die Geschichte Deutschlands und seiner Teilung thematisiert wird, denn der *D 954* fährt von Ostdeutschland in den Westen nach Stuttgart. Die Fahrgäste sind in der Regel Rentner mit einer Besuchs- bzw. Ausreisegenehmigung, die „drüben“, im Westen, ihre Familie besuchen. Der Film veranschaulicht, daß die Teilung eines Landes nicht nur ein Volk geteilt, sondern auch Familien auseinandergerissen hat. Dabei stehen sich zwei unterschiedliche gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Systeme gegenüber, die die Menschen entsprechend unterschiedlich geprägt haben. Auf eine sehr zurückhaltende und ruhige Art versucht Brodmann, in Gesprächen während der Zugfahrt die Gefühle und Gedanken der Besucher aus dem Osten Deutschlands nachzuempfinden. Die Interviewaussagen verdeutlichen sehr direkt die deutsch-deutsche Misere. Gegen Ende des Films erläutert Brodmann den Fernsehzuschauern sein Vorgehen während der Dreharbeiten:

„Wir haben uns bei den Reisenden dieses Zuges angemeldet mit einem verteilten Brief, in dem es unter anderem heißt: ‘Es liegt durchaus nicht in unserer Absicht, Sie für irgendetwas zu vereinnahmen. Wenn Sie einen Grund haben, nicht gefilmt werden zu wollen, dann folgen wir selbstverständlich Ihrem Wunsch.’ Die meisten waren dankbar für die Möglichkeit, etwas sagen zu können, nicht einfach zu schimpfen mit vermindertem Risiko. Sie signalisieren auch ein neues Selbstbewußtsein nach Jahrzehnten der schmachvoll empfundenen Bettlerrolle. Man kann nicht ein ganzes Leben lang der arme Verwandte sein.“

Der Film beginnt mit einer Montage von Interviews, in denen die Fahrgäste die Gründe für ihre Reise nennen: Fast alle haben den Wunsch, mit ihrer Familie oder Teilen der Familie, die im Westen leben, Weihnachten zu feiern. Brodmann versucht, sich in die Lage der DDR-Besucher zu versetzen und mit ihren Augen die westliche Welt, in diesem Fall den Bamberger Bahnhof, zu sehen: „Ich stelle mir vor, wir kommen aus der DDR, vielleicht zum ersten Mal.“ Die Kamera nimmt einen suchenden und umherschweifenden Gestus ein: Verschiedene, schnell aneinander montierte Bilder der Bahnhofshalle (Kioske, Reklame, Geschäfte, Mode, Spielkasinos etc.) demonstrieren: „Geld regiert in der BRD.“ Unübersehbar ist auch der amerikanische Einfluß. Brodmann wiederholt sein Anliegen: „Ich stelle mir vor, wir kommen aus der DDR.“ Der Blick der Kamera verharrt auf einem Zeitungskiosk mit „freier Presse“, an dem auch rechte Blätter zu finden sind: Die Presse im Westen ist zwar »frei«, aber dafür auch offen für alle politischen Richtungen, eingeschlossen rechtsextremistischer Publikationsorgane.

Auf der Weiterfahrt erfährt der Zuschauer von den interviewten Reisenden, wie sie in der DDR Weihnachten feiern und welche Art von Geschenken sie in den Westen mitbringen dürfen. Dabei wird offensichtlich, daß in der westlichen Konsumgesellschaft alles im Überfluß vorhanden ist, ein Wohlstand existiert, gegen den die DDR-Bürger kaum konkurrieren können. Trotz bescheidener Verhältnisse sind sie stolz auf ihr Land. Äußerungen wie: „Verhungert ist bei uns noch niemand“ oder: „Bei uns gibt es keine Bettler wie in der BRD“, belegen ihr wachsendes Selbstbewußtsein. Allerdings stellt Brodmann fest, daß „das deutsch-deutsche Gespräch [...] seine Rituale“ hat: „Höflichkeit“ und „Stolz“. So betont ein Ehepaar, daß sie zwar gerne, aber nicht als „Bettler“ kämen und ebenso gerne wieder heimführen.



Unverkennbar gehören jedoch diejenigen, die eine Ausreiseerlaubnis haben, zu den privilegierten Menschen: „Fahren-Können“ bedeute, so Brodmann, „drüben seine Gönner zu haben“, rufe auch Neid und Mißgunst bei denen, die keine Ausreiseerlaubnis haben, hervor. Ungeduld und Unzufriedenheit seien oft die Folge. Vorsichtig bringt Brodmann das Gespräch auf die Besetzung der Prager Botschaft. Die Meinungen sind geteilt, aber tendenziell befürchten die meisten befragten Fahrgäste, daß ihnen aufgrund dieser Protestler in Zukunft die Ausreiseerlaubnis verweigert werden könnte. Um so erstaunlicher scheint, wie offen und direkt einige die Willkür der Behörden kritisieren, die nach „Gutdünken“ und „ohne Begründung“ ihre Entscheidungen trafen.

Brodmann trifft zufällig auf eine junge Aussiedlerin, die gemeinsam mit ihrer kranken Mutter Ostdeutschland verläßt. Sie erzählt von der schwierigen, nervenaufreibenden Zeit, nachdem sie einen offiziellen Antrag zur Übersiedlung in den Westen gestellt hatte. Trotz der ungewissen Zukunft gibt sie sich optimistisch. Während die Kamera die aus dem Zugfenster vorbeifliegende, winterlich-trübe Landschaft aufnimmt, relativiert Brodmann die hoffnungsvolle Erwartungshaltung der jungen Frau: „Flucht in den kapitalistischen Westen, wo die Kapitalisten wiederum fliehen, zum Beispiel zum Buddhismus.“

Die „Wege zur Westweihnacht verästeln sich“: Einige Reisende steigen in Nürnberg aus. Wiederum versucht Brodmann mit dem Blick eines DDR-Besuchers die Stadt zu betrachten („Ich stelle mir vor, wir kommen aus der DDR“). Die Kamera fängt Bilder von Bettlern ein, zeigt hell beleuchtete und weihnachtlich geschmückte Straßen, funkelnde Auslagen der Geschäfte und den Christkindl-Markt, aber auch einen

Orgelspieler, der für die Aktion Sorgenkind Geld sammelt. Ernüchternd beobachtet die Kamera, wie vorbeilende Menschen ein paar Münzen in seine Sammelbüchse werfen: „Eine Überflußgesellschaft, die ihre sozialen Probleme mit Almosen zu lösen sucht.“ Kritisch weist der Film auf die »Entartungen« der westlichen Wohlstandsgesellschaft hin.



Auch viele der Reisenden, die bereits im Westen waren, berichten von ihren vor allem negativen Erfahrungen mit der Konsumgesellschaft. Der Überfluß sei beeindruckend, aber auch „erdrückend“, die ungeheure Auswahl „verwirrend“ und gerade beim ersten Mal zu „gewaltig“. „Die Höflichkeit“ sei „nicht zu überhören“, meint Brodmann, denn sie könnten „ja auch sagen: ‘Ich finde euren Überfluß zum Kotzen.’“

Entsprechend selbstbewußt, aber auch etwas naiv zählen einige Gesprächspartner die Vorzüge der DDR-Gesellschaft auf: So würden sie beispielsweise „von der Wiege bis zum Begräbnis“ versorgt, und eine Mitreisende lobt, daß es „totale Notlagen“ nicht gebe. Allerdings müsse man in der Partei sei, um einen bestimmten Lebensstandard zu erreichen oder um „Karriere machen zu können“. Eine andere Frau stellt fest, daß „nicht alles Gold sei, was glänzt“. Sie hörten oft von „Armut in der BRD“, „das Soziale“ sei „in der DDR vielleicht doch besser.“ Mit der Einfahrt des Zuges in den Bahnhof von Stuttgart endet auch die Reise mit dem *D 954*.

In einer Art Epilog besucht Brodmann mit seinem Fernsighteam am Weihnachtsabend die Familie einer Kantinenleiterin, die er während der Zugfahrt spontan gefragt hatte, ob er sie begleiten dürfte. Überrascht und ebenso spontan willigte die Frau ein. Stellvertretend für die anderen deutsch-deutschen Weihnachtsfeste beobachtet die Kamera, fast ohne Kommentar, das Verteilen der Geschenke. Eine Kassette mit Weihnachtsmusik von James Last sorgt für weihnachtliche Stimmung. Die Kamera registriert die verhaltenen Reaktionen der DDR-Verwandten, während sie ihre Geschenke auspackt: unpersönliche Dinge wie Geld und Zigaretten. Brodmann spielt eine Radiomeldung aus dem Off ein, die „Hochbetrieb in den Geschäften vor Weihnachten“ meldet und feststellt, daß die Kaufhäuser einen „riesigen Umsatz“ verbuchen konnten. Die Kamera weist dabei auf den Geschenkpapierberg der Familie hin, zeigt den überladenen Gabentisch und das Enkelkind inmitten einer Vielzahl von Spielsachen. Komprimiert bringt Brodmann visuell und akustisch am Ende des Filmes noch einmal seine Kritik an der westlichen Konsum- und Überflußgesellschaft zum Ausdruck. Während des Abspanns laufen Bilder und O-Töne weiter. Angesichts der für sich sprechenden

Bilder verzichtet Brodmann auf ein Fazit.

In *TRANSKORSIKA – ZWISCHEN BOMBEN UND TOURISTEN* (1985) fordert Brodmann die Zuschauer auf, über das reine Bahnerlebnis hinaus den Blick auf die besonderen Verhältnisse des Landes Korsika zu richten. So erklärt Brodmann zunächst die politische Situation: Die Korsikaner streben nach Autonomie, wollen die Unabhängigkeit von Frankreich. Auf der Strecke, die über die gesamte Insel führt, rücken immer wieder Brücken mit aufgesprützten Parolen ins Blickfeld, die die Autonomie einfordern. Zwar hat Korsika ein eigenes Parlament, aber weil „keiner Demokratie wirklich gelernt habe“, herrsche dort vor allem Chaos. Auf einem Friedhof in Corte liest Brodmann die italienisch-französischen Mischnamen vor, die das Dilemma der Zugehörigkeit und Identifikationssuche versinnbildlichen. Doch eine Lösung des Problems scheint gar nicht so einfach, und der Lokführer der Schmalspurbahn Korsikas warnt vor einer zu „schnellen Autonomie“, die „ins soziale Chaos“ führen könnte. Diese skeptische Haltung spiegelt sich auch in der Inselbahn, die ein „exaktes Modell des Zustandes Korsikas“, so Brodmann, symbolisiere. Die *Transkorsika* gewinne immer noch durch ihren Charme des Gerade-Noch-Funktionierens; ähnlich werde Korsika am langen Arm der Mächtigen verhungern.



Zwar gelte es noch immer als „Insel der Schönheit“, doch ständig – so der Kommentar – stoße man auf „verbrannte Erde“. Aus Brandrodungen entstandene oder absichtlich gelegte »brennende Berge«, ein Motiv, das den gesamten Film begleitet, sind ein Symbol für die „hilflose Wut“ der Korsikaner, die sich auch in den Bombenanschlägen militanter Gruppen äußert. Korsische „Gretchenfrage“ sei die Autonomie, so Brodmann. Die Fahrt durch den Regionalpark von Korsika führt durch abgelegene, romantische Gebirgsdörfer ohne Industrie, die die schwierige Situation des Landes fast vergessen lassen. Doch durch eine besprühte Mauer werden sowohl Reisende wie Zuschauer von den korsischen Problemen wieder eingeholt. An der Küste in Mezzana mit seinen Straßen und Autos ist die Romantik endgültig vorbei. Brodmann beschließt die Fahrt mit einem Zitat des Arztes Edmund Semoni, das auf die heutige moderne Form der »Kolonialpolitik« hinweist:

„Die schönsten Flecken Korsikas wurden mit staatlichem Einverständnis an Grundstücksspekulanten und Agenten des industriellen Tourismus ausgeliefert, die das heimische Hotelgewerbe töten, die Strände

vereinnahmen und Landschaften verschandeln, ohne einen realen Gewinn für die Bewohner zu bringen.“

Doch, so Brodmann, die „Geschichte“ werde hier „nach zwei Seiten retuschiert“. So werde Napoleon, weil er hier geboren wurde, als der Größte verehrt, obwohl er der „eigentliche Vater des französischen Zentralismus“ sei, unter dem „die Korse nach ihrer Meinung am meisten zu leiden haben.“ Über diese unbestreitbare Tatsache breite man jedoch „als Gast am besten den Mantel des höflichen Schweigens.“

MÉTRO – DIE UNHEIMLICH MENSCHLICHE UNTERGRUNDBAHN (1986), Brodmanns letzte, geradezu poetisch anmutende Reportage für die Reihe, bietet dem Zuschauer in melancholisch schönen Bildern Impressionen der Pariser Métro. Diese erscheint als ein riesiger »Unterleib« mit verschlungenen »Gedärmen« aus Schienen, Gängen, Treppen und Zügen sowie Menschenmassen, die tagtäglich mit meist versteinerten Mienen durch die Gänge hasten. Der Film fängt die vielfältigen Facetten und Stimmungen dieser Untergrundbahn ein, eigentlich ein Labyrinth, in dem sich die Wesensmerkmale der Weltstadt Paris auf besondere Weise niederschlagen: Brodmann führt den Zuschauer in ein Spannungsfeld zwischen oberirdischer und unterirdischer Welt. Dabei spürt er den verschiedenen Menschen, ihren Gerüchen und den Geräuschen von mahlenden Rädern, Luftdrucktüren, dem Bremsen und Anfahren der Züge nach, wobei die Musik, die aus allen Gängen zu ertönen scheint, den Zuschauer wie an einem Faden durch das Labyrinth der Gänge zu ziehen scheint. Allerdings sei die Métro mehr und mehr in den Ruf gekommen, ein Ort der Kriminalität und Verbrecher zu sein: „Die Métro kann auch gefährliche Züge zeigen“, insbesondere nach Mitternacht und „zur Peripherie hin.“ Der Film beobachtet erste Schritte und Versuche zur Verschönerung und Vermenschlichung der Untergrundbahn: Auf den Stationen unter dem Louvre werden zum Beispiel Kopien von Bildern oder Skulpturen ausgestellt, und eine höhere Anzahl von Bahnbeamten soll für mehr Sicherheit sorgen. Trotz aller Verschönerungsmaßnahmen können die sozialen Probleme der Stadt Paris jedoch nicht „weggeputzt“ oder „wegrenoviert“ werden: Meist stumm registriert die Kamera Drogenabhängige, Betrunkene, Bettler und Punker sowie Jugendliche, die in Mutprobenspielen ihr Leben riskieren. Erschreckend, aber symptomatisch für die gesellschaftlichen Probleme sind auch die vielen Selbstmorde. Doch das, was die Métro erst wirklich menschlich macht, sind die vielen Musiker, denen Brodmann bei seiner Reportage immer wieder begegnet: Die Flöten-, Violin- und Akkordeonspieler, Gitarristen und Sänger, aber auch Kleinhändler und Kartenleser verkörpern die menschliche Seite der Métro im Gegensatz zu den offiziellen Bemühungen der Stadt, die Metrostationen zu »vermenschlichen«. Ironisch-süffisant weist die Kamera auf die großen, leblosen Sträße von Plastikblumen („in den Nationalfarben“) in den Glaskästen der Bahnhofsvorsteher hin, die diesem Zweck dienen sollen. Auch im métroeigenen Kabelfernsehen kann Brodmann keinen Fortschritt entdecken, denn der permanenten und dröhnenden Tonberieselung kann kaum jemand entgehen.

Diese eher ernüchternde, teilweise sogar deprimierend wirkende Reportage über die Pariser Métro entdeckt menschliche und positive »Züge« nur dort, wo musiziert wird: So stimmt der Umstand, daß Musiker gegenüberliegender Gleise trotz der Distanz miteinander zu musizieren versuchen, einerseits versöhnlich, andererseits hoffnungslos, da der Lärm der einfahrenden Untergrundbahnen das Musikstück immer wieder zerreißt.

IV.6.2 Fazit: Spiel mit der Zuschauererwartung

So unterschiedliche Themen die einzelnen Folgen von ABENTEUER EISENBAHN auch aufgreifen mögen, eines ist allen gemeinsam: Der kritische Blick auf problematische Entwicklungen oder Erscheinungen am

Rande der jeweiligen Bahnstrecken. Ob es um Umweltzerstörung, ausufernden Massentourismus, politische Autonomie, gesellschaftliche oder soziale Probleme geht, in jedem Beitrag nutzt Brodmann das unterhaltssame und damit ein großes Publikum ansprechende Genre der »Reisedokumentation« als Vehikel für seine Kritik. Bemerkenswert ist dabei sein Spiel mit der Zuschauererwartung. Jeden, der einen »harmlosen« Reisebericht erwartete, dürfte die kritische Stoßrichtung der Beiträge zunächst überrascht haben. Das Risiko einer Enttäuschung bei dem einen oder anderen Zuschauer, wurde durch die Chance, ein sehr breites Publikum ansprechen zu können, aufgewogen:

„[...] ich habe von einem gewissen Augenblick an, mit dem Aufkommen von mehreren Fernsehprogrammen und der größeren Schlacht um Einschaltquoten an den Bildschirmen, [...] angefangen zu überlegen, was man denn tun könnte, um für bestimmte Themen, die keiner mehr sehen will, die aber notwendigerweise behandelt werden müssen, ein Transportmittel zu haben, das attraktiv genug ist, um die Leute zu binden.“⁴⁴⁰

Brodmann war sich der Ambivalenz seiner Methode durchaus bewußt. Doch die Möglichkeit, gerade „nicht mit dem aufklärerischen Zeigefinger zu kommen, sondern mit dem lustvollen Erlebnis der Eisenbahnfahrt“, habe den Reiz der Folgen ausgemacht. Ausschlaggebend war dabei die ernüchternde Erkenntnis, daß die Bedrohung der alpinen Welt durch Schadstoffemissionen ein „fernsehmüdes“ Publikum nicht gerade fesseln würde. Deshalb fokussierte Brodmann seinen interesseleitenden Blick von der Frage: „Was haben die Menschen mit der Eisenbahn gemacht? hin zu der Frage: Was macht die Eisenbahn mit den Menschen?“ Die technische Faszination sollte so ihre tiefere Verankerung in der menschlichen Entwicklung offenbaren: „Eisenbahn, das sind nicht nur Lokomotiven und Strecken und Tunnel und Bahnhöfe und mahagonigefütterte Speisewagen, das ist ein Schlüsselerlebnis im Stellwerk unserer Geschichte.“⁴⁴¹

Als freier Mitarbeiter erhielt er für einen Dokumentarfilm das seit den sechziger Jahren unveränderte Gesamthonorar von achtzehn- bis zwanzigtausend Mark, mit dem sämtliche Produktionskosten beglichen werden mußten. Dieser Aspekt mag für die Produktion der Ratgeberreihe ESSEN UND TRINKEN (mit immerhin zwölf Folgen) von Bedeutung gewesen sein.⁴⁴² Obwohl sie dokumentarästhetisch für die vorliegende Arbeit uninteressant ist, soll sie aufgrund ihres großen Publikumserfolges⁴⁴³ im folgenden kurz vorgestellt werden.

IV.6.3 Exkurs: Ratgeberreihe ESSEN & TRINKEN (1985–1987)

Als begeisterter Hobbykoch und Feinschmecker übernahm Brodmann von 1985 bis 1987 für den SDR die Ratgeberreihe ESSEN & TRINKEN. Bis 1984 war diese vom Südwestfunk betreut worden. Ursprünglich lehnte Brodmann seine Mitarbeit ab, weil er dachte, die Reihe würde ihn „zu viel Zeit“⁴⁴⁴ kosten, doch

⁴⁴⁰ Brodmann in: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 36.

⁴⁴¹ Brodmann: ABENTEUER EISENBAHN. In: *Tele*. 11/83.

⁴⁴² Vgl. hierzu Brodmann in: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 35.

⁴⁴³ Laut eigener Aussage hätten die Folgen beträchtliche Einschaltquoten gehabt mit Rezeptanforderungen in einer Größenordnung zwischen dreißig- und fünfzigtausend. BRODMANN: *Exposé für die Fortsetzung der Reihe im Jahr 1987*. SWR-Archiv: N 02/02.

⁴⁴⁴ Brodmann in SANDER, a.a.O., 1989, S. 35. Vgl. außerdem BRODMANN: ARD-Ratgeber ESSEN UND TRINKEN. *Exposé für vier Sendungen im Jahr 1986 sowie Exposé für die Fortsetzung der Reihe im Jahr 1987*. SWR-Archiv: N 02/02.

nicht zuletzt aufgrund der Freundschaft zu Wolfram Siebeck entstanden zwölf Folgen, die mit beträchtlichen Einschaltquoten vom Publikum honoriert wurden. Die Beschäftigung mit dieser Thematik, einem Leichtgewicht am Rande erklärte er rückblickend folgendermaßen:

„Der Magen hat mich dazu gereizt. Ich habe, das ist jetzt vordergründig, aber ich nenne es bewußt zuerst, ich habe seit Jahrzehnten, man kann sagen, also den größten Teil meines Lebens, habe ich ein großes Interesse gehabt an der kultivierten und schmackhaften Zubereitung von Speisen und Getränken, und das ist für mich durchaus ein Thema. Gut, kein Schwerpunkt, ein Leichtgewicht am Rande, aber mit mehr Hintergrund, als man vielleicht so ohne weiteres auf Anhieb vermuten möchte.“⁴⁴⁵

Bereits 1978 hatte Brodmann einen Film über organisierte Gourmetreisen deutscher Feinschmecker nach Frankreich gedreht: *ES LEUCHTEN DREI STERNE*, dessen Kernstück ein Gespräch mit dem Gourmetkritiker Wolfram Siebeck war. Meistens mit Siebeck zusammen entstanden ab 1985 zwölf Ratgeberfolgen unter Brodmanns Regie, wobei das Besondere – ein zudem sehr publikumswirksamer Einfall – war, daß Siebeck wiederholt eine Gruppe von Spitzenköchen zu sich nach Hause einlud, die dann seine Kochkünste beurteilen sollten. Zuvor hatten die Meister selbst eine vom Fernsehteam gestellte Aufgabe lösen müssen, beispielsweise ein reines Kartoffelgericht zuzubereiten. Der Zuschauer erhielt durch Siebeck, dem immer wieder in der Aufregung auch Pannen unterliefen, eine Identifikationsfigur, aus deren Fehlern er lernen und an dessen Überlegungen er teilnehmen konnte. Einige Folgen verraten allein durch die Titelwahl die ironische Haltung des Autors: *DA HABEN WIR DEN SALAT* (1985) oder *MÖGEN SIE KOHL?* (1986). Selbst diese amüsanten Kochfilme sollten noch der kulturellen »Aufklärung« dienen und gegen die Häme von Kollegen und Journalisten, die meinten, Brodmann habe die Politik verlassen, seinen Biß verloren und sich auf das Kulinarische zurückgezogen, setzte dieser sich vehement zur Wehr:

„[...] es geht darum, die Zubereitung von Speisen und Getränken mit allen Mitteln der Verfeinerung soweit zu bringen, daß ein Stück Kultur dabei entsteht. Das scheint etwas pathetisch gesagt, [...] aber für mich kann ein Gericht eines großen Kochs, das von einer Idee lebt und sich überträgt als Offenbarung für denjenigen, der es in sich aufnimmt, [...] sich in der Qualität messen mit anderen kulturellen Äußerungen.“⁴⁴⁶

Auch sein Dokumentarfilm *MEKKA DER FEINEN SCHMECKER* (1986) für die Reihe *UNTER DEUTSCHEN DÄCHERN* von Radio Bremen belegt Brodmanns großes Interesse an der Zubereitung und dem Genuß kulinarischer Köstlichkeiten. Der Film dokumentiert Deutschlands Entwicklung – auch im Vergleich zu Frankreich – auf dem Gebiet der Kochkünste und weist ironisch auf den „soliden deutschen Ernst“ in den Großküchen der Gourmet-Restaurants hin.

Parallel zu dieser »unpolitischen« Reihe entstanden in den achtziger Jahren aber auch politisch »anspruchsvolle« und gesellschaftskritische Filme wie *DIE SYNAGOGUE IM HINTERHOF* (1985), *IN GOETHES NAMEN* (1985), *DER ANDERE DÜRRENMATT* (1986), *KOHL UND RAU* (1987) oder *DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH* (1987). Von einem Rückzug Brodmanns in die »harmlosen« Gefilde der kulinarischen Genüsse kann somit nicht die Rede sein.

⁴⁴⁵ Brodmann in: SANDER: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989, S. 34.

⁴⁴⁶ Ebd.

IV.6.4 Reihenunabhängige Filme

Trotz der zahlreichen Dokumentarfilmreihen, für die Brodmann, gemeinsam mit anderen oder auch alleinverantwortlich tätig war, entstanden vor allem in den achtziger Jahren viele reihenunabhängige Filme, die häufig jedoch in den übergeordneten thematischen Kontext einer Reihe eingebettet werden können. Interessant dabei scheint, daß Brodmann immer wieder zu bestimmten Sujets zurückkehrte, persönlich wichtige Themen nochmals aufgriff und variierte. Beispielsweise beleuchtet er in *ADOLF – EINE GAUDI* (1983) den Umgang der Gesellschaft mit der nationalsozialistischen Vergangenheit im Gegensatz zu der historisch-ernsten Auseinandersetzung in der Reihe *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* (1982/83) von einer ganz anderen, ironisch-grotesken und skurrilen Seite. 1976 kehrte er noch einmal nach Gabun zurück und drehte eine Dokumentation über das Urwaldhospital Albert Schweitzers: *SONNENUNTERGANG IN LAMBARENE*. Bereits 1963 – noch zu Lebzeiten Schweitzers – hatte er dort einen Film fürs ZDF produziert (*AUGENSCHWEIN IN LAMBARENE*). 1987 und 1988 verfolgte Brodmann die politischen Wahlkämpfe in Deutschland: Während er in *KOHL UND RAU* (1987) die beiden Spitzenkandidaten für das Kanzleramt im Wahlkampf begleitet, beobachtet er in *DIE WAHL NACH BARSCHHEL* (1988) das wahlpolitische Klima Schleswig-Holsteins und die Schwierigkeiten der CDU nach der Barschel-Affäre. In einer Art Fortsetzung seiner Reihe *MAGISCHE NAMEN* (1977–1981) portraitierte Brodmann die beiden Schriftsteller Grass (*EIN MANN WIE EIN BAUM*, SFB⁴⁴⁷, 1987) und Dürrenmatt (*DER ANDERE DÜRRENMATT*, 1986), spürte dem legendenumwobenen Rudolph Beck-Dülmen nach (*AUF DEN SPUREN VON RUDOLPH BECK-DÜLMEN*, SWF 1984) und diskutierte mit Jugendlichen über Theodor Heuss (*EIN LIBERALER IN DEUTSCHLAND*, 1984).⁴⁴⁸ Ein Aspekt, der bereits in Brodmanns konzeptionellen Überlegungen zur Reihe *ABENTEUER EISENBAHN* auftauchte, beinhaltet letztlich auch die Frage der eigenen Einstellung gegenüber den Massenmedien. Im Laufe der Jahre setzte sich Brodmann in zahlreichen Zeitungsartikeln und verschiedenen Filmen immer wieder mit den Medien auseinander, wobei seine eher skeptisch-kritische Haltung deutlich zutage trat. Nicht zuletzt seine negativen Erfahrungen mit dem Schweizer Fernsehen erschütterten sein Vertrauen in eine wirklich freie und demokratische Presse. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit einigen Filmen, in denen Brodmann sehr explizit medienspezifische Probleme aufgriff. Die meisten der Filme entstanden dabei innerhalb bestimmter Reihenkonzepte.

⁴⁴⁷ Nur wenn eine Produktion für einen anderen Sender als den SDR entstand, wird dies im folgenden angegeben.

⁴⁴⁸ Aber es gab auch thematische Einzelfilme, die in keinen übergeordneten filmischen Kontext eingebettet werden können: Dazu gehören u. a. *DIE GRÜNEN MENSCHEN AUF INTENSIV I* (1975); *DAS HOBBY MIT DER DIENSTPISTOLE* (1978), ein Film über die fragwürdigen Motive der sogenannten »freiwilligen« Polizisten; die Verwandlung eines Ozeanriesen in *MEIN NAME IST »NORWAY« - MEIN NAME WAR »FRANCE«* (1980) sowie das Meisterschaftsspiel des VfB Stuttgart in *SO EIN TAG* (1984), wo Brodmann hinter die Kulissen des Fußball-Bundesligaspiels blickt. Einige der hier nicht aufgeführten Filme wurden bereits oder werden im folgenden innerhalb eines wichtigen thematischen Kontextes behandelt.

IV.7 Medien – Medienkritik

IV.7.1 Thematische Variationen

Brodmann hat sich immer wieder kritisch mit den Medien allgemein und Einzelaspekten wie Werbung, Regenbogenpresse, Fusionen oder dem Fernsehen im besonderen auseinandergesetzt. Dies hängt mit seiner eigenen kritischen Haltung gegenüber den Massenmedien zusammen, wenngleich oder gerade weil er für das Medium Fernsehen tätig war. Im folgenden sollen einige Filme vorgestellt werden, die dieser Thematik zugeordnet werden können. Dazu gehören die ZEICHEN DER ZEIT-Dokumentationen EXPORT IN BOND (1965), GUTENBERG UND DIE FOLGEN (1967) oder DIE REGENBOGENMACHER (1967), aber auch reihenunabhängige Filme wie TOD EINER ZEITUNG (1977), DER SONDERFALL (1980) und DAS FLAGGSCHIFF DER ARD (1988).⁴⁴⁹ In allen Filmen liegt der Schwerpunkt auf der Frage des Umgangs mit dem Publikum (den Lesern, Zuschauern oder Zuhörern), der Einfluß der Medien auf die Menschen und die Gesellschaft, wobei die Medienlandschaft oder -kultur selbst ein Spiegelbild dieser Gesellschaft zu sein scheint. Im folgenden sollen einige der interessantesten Beiträge vorgestellt werden, wobei sich diese Filme weniger in ästhetischer Hinsicht als vielmehr durch ihre inhaltlich-thematische Vielfalt auszeichnen.

In EXPORT IN BOND – GEHEIMAGENT 007 UND DIE FOLGEN (1965), seiner ersten Produktion für den SDR, beschäftigt sich Brodmann mit einem Lieblingsthema, dem Kinofilm: Kritisch beleuchtet er die Vermarktung der James-Bond-Filme und ihres Stars, der für viele Menschen eine Identifikationsfigur zu sein scheint. Brodmann untermauert seine filmische Argumentation spielerisch mit Versatzstücken aus verschiedenen Bondstreifen: Exemplarische Filmszenen, eingängige Filmmusik, der Titelvorspann und Zitate mit einem hohen Wiedererkennungseffekt dürften einem großen Teil des Fernsehpublikums bekannt gewesen sein. In der Kernaussage am Ende des Films: „Snobismus“, „Sexismus“ und „Sadismus“ seien ursächlich für den Erfolg der Spielfilme verantwortlich, komprimiert Brodmann das Ergebnis seiner Nachforschungen in einer griffigen Erfolgsformel. In ihr drückt sich aber auch eine moralisierende Wertung des Autors aus, der hinter diesem Symptom ein allgemeines gesellschaftliches Phänomen vermutet: „Es besteht also ein weltweites Bedürfnis, sich von Kopf bis Fuß mit James Bond zu identifizieren, mit diesem Supermann, der Menschen töten darf, ohne sich dafür verantworten zu müssen.“

Brodmann charakterisiert die fiktive Figur James Bond mittels verschiedener Filmzitate als „Hoppla-jetzt-komm-ich-Mensch“, als „unwiderstehliche(n) Weltmann“, als „Produkt eines heldischen Nachholbedarfs auf der Ebene der Trivalliteratur“, als ein „Idol der westlichen Welt“: Ein „versnobt genießerische(r) Lebensstil gehört zu seinen wichtigsten Wesenszügen.“ Gezielt fragt der Film nach den Ursachen und Wirkungen dieses Publikumserfolgs. Interviews von Kinobesuchern, die sich gerade einen Bond-Film angesehen

⁴⁴⁹ In DER SONDERFALL – DRUCK UND WELLE AN DER SAAR (1980) beschäftigt Brodmann sich mit der deutschen Medienlandschaft der 80er Jahre, wobei er sich einen »Sonderfall« herausgriff: das Saarland, da nur dort 1980 im Gesetz der private Rundfunk vorgesehen ist. Brodmann geht in seiner Dokumentation der Frage nach, wie es zu dieser gesetzlichen Regelung kam und warum von ihr dennoch kein Gebrauch gemacht wurde. Der Film nimmt dabei auch die Monopolstellung der *Saarbrücker Zeitung* kritisch ins Visier. DAS FLAGGSCHIFF DER ARD (1988) zeigt dem Zuschauer, wie täglich die berühmte *Tagesschau* entsteht – von der Planung, über Recherchen, Mitarbeitergespräche, Konferenzen und Redaktionssitzungen bis zur *Miss Tagesschau*, Dagmar Berghoff, die kurz vor der Sendung beobachtet wird (in der Maske, auf dem Weg ins Studio etc.). Die Dokumentation endet mit dem *Tagesschau-Gong*, der die Nachrichtensendung um 20:15 Uhr einläutet.

haben, dokumentieren, daß Begeisterung und „Faszination“ kaum in Worte zu fassen sind: „Viele diffuse Antworten auf eine doch recht einfache Frage.“ Offensichtlich, so Brodmann, arbeiten die Filme mit dem „Nervenkitzel“ einer „unbewältigte(n) Zukunft“ und „masochistische(r) Seelenfolter“. Die in den Filmen beschworenen „Gespenster“ der Moderne seien Atombomben und radioaktive Verseuchung, stets „in den Händen des Bösen, der fast immer asiatische (oder russische) Züge“ trage – „ein Schuß Rassismus“, so Brodmann, der die Feind- und Freundbilder eindeutig zuordne. Im Gegensatz zu England und Frankreich rolle „Deutschlands Bondwelle“ allerdings erst an. Die Herrenmodenindustrie in Paris habe das millionenfache Bedürfnis der Identifikation mit James Bond inzwischen „rasch und gründlich wahrgenommen“, so wie auch die „Bond-Girls“ die Damenkonfektionen allmählich beeinflussen. Die Bekleidungsindustrie nutzt das Identifikationsbedürfnis der Fans mit ihrem Idol aus und streicht dabei gute Umsätze ein. „Weltzentrale des Bondrummels“ ist London, wo die Rechte der 007-Marke an Industrie und Hersteller verkauft werden. Zielgruppe sämtlicher PR-Maßnahmen sei der Mittelstand und darunter, so Brodmann, der entsprechend sarkastisch feststellt: „Bei der Bondkonfektion floriert das Abzahlungsgeschäft.“

Der Film forscht nach weiteren Ursachen für die Bond-Begeisterung. Neben der Identifikation mit dem Helden, entfaltet scheinbar der „Sex in allen Spielarten mit der Betonung auf Spiel“ eine große Anziehungskraft auf das Publikum. Süffisant-ironisch bezeichnet Brodmann James Bond als „Agentenplayboy“. Die erste Bond-Partnerin, Ursula Andress, sei vom Männermagazin *Playboy* „für ihre wichtigsten Qualitäten mit zehn Farbseiten honoriert“ worden, denn „keine Erfolgskurve sei steiler [...] als die Bondsche Horizontale.“ Ein Interview mit Miss Bayern 1964, Monika Brugger, unterstreicht, daß Rolle oder Inhalt der Filme unwichtig sind. Die Bond-Partnerinnen werden danach ausgesucht, ob sie hübsch und sexy genug sind, um dem Bond-Girl-Image zu entsprechen.

Als dritte Konstante des Erfolges sieht Brodmann die Verherrlichung von Gewalt an, eine „Brutalität, die über den konventionellen Kinnhaken des Wildwesters weit hinausreiche und in klassischen asiatischen Nahkampfmethoden“ gipfele. Entsprechende Kampf- und Tötungsszenen aus Bondfilmen dienen Brodmann als Beleg für seine These und veranlassen ihn zu der sarkastischen Bemerkung: „Nein, Papas Kino ist nicht tot.“ Diese Umkehrung der Oberhausener Devise: „Papas Kino ist tot“, benutzte Brodmann bereits zu einem früheren Zeitpunkt des Films. Er deutet damit an, daß die Forderung der jungen Filmemacher im »Oberhausener Manifest« (1962) nach einem »besseren« und anderen (künstlerisch-innovativen) Autoren-Kino nicht verwirklicht wurde, zumal es bei den James-Bond-Filmen vor allem um den wirtschaftlichen Erfolg gehe. Doch gerade gegen eine Standardisierung, Trivialisierung und Kommerzialisierung von Filmen richtete sich dieser Aufruf.⁴⁵⁰ Die Bond-Euphorie habe regelrecht zu einem Boom von Kampfschulen und Bodybuilding-Studios geführt. Zur Untermauerung seiner Argumentation zitiert Brodmann gewaltverherrlichende Äußerungen aus den Programmen der Kampfschulen wie: „[...] was tödliche Folgen hat“ oder „verfeinerte Kunst des lautlosen Tötens“. Nicht der „Kopf werde als Waffe“ benutzt, sondern „Muskeln und Fäuste“. Der Schauspieler des asiatischen Gegenspielers von James Bond in *GOLDFINGER*, ein – so Brodmann – „Monstrum an Körperkraft und Unverwüstlichkeit, ein taubstummes Ungeheuer aus Muskeln“ wird aufgrund des Films nur noch mit seinem Rollennamen *Oddjob* identifiziert. Hier habe die Fiktion die „Persönlichkeit eines Menschen ausgetauscht“. Der Japaner tritt nun als Star-Ringer auf und sein Publi-

⁴⁵⁰ Die Forderung der jungen Filmemacher nach einem unabhängigen und künstlerisch ambitionierten Autorenfilm widersprach den ökonomischen Interessen der Verleiher und Kinobetreiber, die insbesondere amerikanische Kassenmagneten einkauften.

kum, „büroblasse und vom bürgerlichen Frieden gelangweilte Menschen“, genieße, so der Kommentar, die Gewalt der Schaukämpfe:

„Hier braucht keiner mehr um James Bond zu zittern, hier ist die Freude am Gewaltakt nicht mehr verbrämt mit den Heldentaten des Geheimagenten gegen asiatische Phantome. Hier lebt sich unbeschwert von moralischen und ideologischen Vorwänden die reine Lust am Gladiatorenkampf aus, an Oddjobs meisterhaften Karateschlägen, von denen jeder weiß, daß sie tödlich sein könnten.“

Am Ende seines Films beobachtet Brodmann die Dreharbeiten zum neuen Bond-Streifen. Millionen würden hier investiert, um Millionen zu verdienen, denn das gierige Publikum warte auf seine „nächste Fütterung“. Teils belustigt, teils resignierend registriert Brodmann den „Ernst“ der Dreharbeiten, „der eines filmischen Ereignisses würdig wäre“, um das es sich seiner Ansicht nach aber keineswegs handelt. Mit dieser Äußerung klassifiziert Brodmann die Bond-Filme endgültig als primitiven und „etwas dürftig(en) Hokuspokus“ ab und zieht folgendes, leicht verbittert wirkendes Resümee:

„Der Einsatz: 22 Millionen. Die Trümpfe: Snobismus, Sex, Sadismus. Man beginnt zu glauben, es stecke in diesem Spiel das einzige unfehlbare System zur Überwindung der Filmkrise. Solange die Rechnung aufgeht, wird der Bond nicht untergehen.“

Mit diesem Fazit wird offenkundig, daß der Filmliebhaber und langjährige Filmkritiker Brodmann mit großer Skepsis und Bedauern die ständig anwachsende Kommerzialisierung der Filmindustrie registrierte, in der es nur um die Vermarktung eines Produktes geht, eines fiktiven Helden, der eigentlich kein Held ist, in der Umsatzzahlen und Gewinne wichtiger sind als Inhalt oder gar Kunst. Diese bittere Erkenntnis scheint auch den Zustand der Gesellschaft zu spiegeln, in der ein großes Publikum fragwürdigen Idolen und Idealen nacheifert.

DIE REGENBOGENMACHER – BEOBACHTUNGEN BEI DEUTSCHEN WOCHENBLÄTTERN (1967) problematisiert das lukrative Geschäft mit den Illusionen und Träumen der Menschen. Angriffsobjekt ist die sogenannte Regenbogenpresse, die den Lesern eine märchenhafte Welt reicher und schöner Prinzen und Prinzessinnen offeriere, die ihre eigene Realität, „diese Welt von heute, gerade noch erträglich macht.“ Mit Illusionen und Traumwelten erwirtschaften die Zeitschriften einen Millionenumsatz. Doch Brodmann interessiert vor allem die Frage, warum so viele Menschen aus ihrem grauen Alltag zu flüchten versuchen. Gemeinsam sei den Käufern

„eine Flucht auf Raten, Flucht aus dem Mief ihrer Wohnküchen, Flucht aus der täglichen Fron, Flucht vor der Last aller quälenden Gedanken an die Zukunft, an die Zukunft der Kinder, an die Monatsmiete, an die Abzahlungsrate, an die Krankheit [...], an das bißchen Leben, das da noch ist, und an den Tod. Für 50 bis 70 Pfennig mieten sie sich ein paar Stunden lang die Welt, in der wir alle nicht leben, in der die großen Sorgen der Ersatzgötter heroische Dramen werden und die realen Sorgen verdrängen.

Brodmann kritisiert diese Traumweltfabrikation als „geistige Verschnulzung“, als ein „Schindludergeschäft“ mit

„den Nöten des kleinen Mannes, mit seinem Bildungsmangel, seiner Ohnmacht und seiner Bereitschaft jeden aus den Fingern gesogenen Hofklatsch als Rauschgift aufzunehmen, um träumend an den eigenen Problemen vorbeizukommen.“

Die Leserschaft setze sich, so der Film, vor allem zusammen aus Frauen, Leuten des unteren Mittelstandes, Angestellten und Beamten. Auf der Suche nach dem Erfolgsgeheimnis der Blätter stellt Brodmann einige »typische« Ressorts der Regenbogenpresse vor: Aufmacher und Titelgeschichten handeln fast immer von den europäischen Königs- und Fürstenhäusern. In Rubriken wie Astrologie, Okkultismus, medizinische Ratgeber und Lebensberatung („hier verteilt die sogenannte Seelentante Rezepte der Lebenskunst“) wird der Alltag des kleinen Mannes angesprochen. Populär seien auch die Rätselseiten, die zum Teil mehrere Stunden Beschäftigung versprechen. Brodmann stattet einigen Verlagshäusern einen Besuch ab, verfolgt Redaktionssitzungen und Konferenzen, auf denen die neuesten Ausgaben diskutiert werden, beobachtet Redaktionsgespräche, interviewt einzelne Redakteure und sogenannte Leser-Mitarbeiter, die ihren Beitrag zum Blatt beisteuern in Form von Lebensberatung, kleinen Romanen oder Gedichten. Dabei stellt sich heraus, daß Umsatz und Auflagensteigerung immer im Mittelpunkt des Interesses stehen. Brodmanns kritisch-ironisches Fazit lautet:

„So donnern die Rotationen für das hohe Ziel, Traumwelten zu schaffen und dabei die Grundlagen der abendländischen Kultur zu bewahren. Für die Regenbogenmacher ist es ein Abendland der noch gebärfreudigen Fürstenhäuser und der intakten Kuckucksuhren, der Stübchengemütlichkeit und der unversehrten Gartenzwerge. Aus ihren Druckmaschinen kommt auf die bange Frage, ob wir uns mit den Wirklichkeiten dieser entzauberten Welt abzufinden haben, millionenfache Antwort. Sie ist ein blankes Nein.“

In GUTENBERG UND DIE FOLGEN – BEOBACHTUNGEN AUF DER BUCHMESSE verfolgt Brodmann die Ereignisse rund um die Frankfurter Buchmesse 1967. Zunächst zeigt der Film in einer Totalen das Messegelände, um sich dann einzelnen Buchständen und Veranstaltungen wie Dichterlesungen oder Konzerten zuzuwenden. Das Motto der Buchmesse „Tradition aber ist gegenwärtige Zeit“, entpuppt sich im Verlauf des Films als ein reaktionäres Schutzschild der Veranstalter, um politisch Andersdenkende abzuschirmen. Den Traditionen verhaftet, bleibt kein Raum für kritische Stimmen.

Brodmann dokumentiert das Bemühen vieler Verleger durch Kuriositäten auf ihre Bücher aufmerksam zu machen: Bestseller werden in einer Pralinenschachtel verpackt; ein Buchhändler tritt in der Maske Jules Vernes auf; ein Gammler, „der sich gewaschen hat“, musiziert und ein Auto wird verlost – alles, um möglichst viele potentielle Kunden anzulocken und das eigene Image zu verbessern. Ironisch beobachtet der Film auch die Medien, die täglich von der »Frankfurter Buchmesse« berichten:

„Zwanzig Fernsehteams stehen sich fünf Tage lang gegenseitig auf den Füßen und Kabeln herum. Sie werden von vielen Ausstellern als Belästigung empfunden, vor allem von den Ausstellern, die in den Sendungen selten oder gar nicht vorkommen. Sie übertreffen sich gegenseitig in der Kunst, einem unoptischen Thema optische Reize abzugewinnen. [...] Bei dem fanatischen Sendungsbewußtsein der Sendungsmacher gerät die Messe immer wieder in Bedrängnis.“

Gedränge und Presserummel findet man überall dort, wo sich die Literaturprominenz sehen läßt: etwa Günther Grass oder Professor Grizmek. Doch „zuweilen“ käme – so Brodmann ironisch – „auch ein Verkaufsgespräch zustande“ und werde „überraschend von Büchern gesprochen.“ Dieser scheinbar ganz normale Messealltag gerät jedoch langsam aus den Fugen. Auf einer Pressekonferenz appelliert der Messeleiter an die Besucher, einen störungsfreien Ablauf zu gewährleisten. Es besteht begründete Furcht vor Protestaktionen, die auch dieser Appell nicht verhindern kann. Allmählich wandelt sich die Dokumentation über die Frankfurter Buchmesse in eine Dokumentation über die Proteste an ihrem Rande. Die Demonstranten protestieren in erster Linie gegen die Springer-Presse.⁴⁵¹ Der Direktor der Frankfurter Buchmesse hofft auf das Verständnis der Studenten, da die Messe „gerade“ ihnen „als dem einzigen Platz auf der Welt einen Querschnitt durch die Buchproduktion unseres ganzen Erdballs“ böte. Wiederum ironisch kommentiert der Film die Proteste: „An diesem stürmischen Oktobertag ist etwas Bestürzendes deutlich geworden: der Griff nach Papas Buchmesse.“ Diese ironische Verkehrung des Oberhausener Rufs „Papas Kino ist tot“ könnte aufgrund der filmischen Argumentation transformiert werden in die Formel: „Papas Buchmesse ist tot.“ Brodmanns Wortspielerei legt zumindest einen Vergleich mit den Forderungen der Filmemacher 1962 in Oberhausen nahe. Die junge Generation wehrt sich gegen die aus ihrer Sicht veraltete, kapitalistische Kultur- und Literaturpolitik der Vätergeneration.

Die Proteste weiten sich auch auf die Empfänge aus: „Auf der Suche nach dem Messiefrieden“ und dem „Buch“ landet das Filmteam bei abendlichen Dichterlesungen „an trauten Kaminen“. Doch auch diese werden durch Lärm und Zwischenrufe gestört, so daß ein verzweifelter Dichter schließlich entnervt den Raum verläßt. Die Aktionen der Protestler sind wenig konstruktiv, mögen sie auch eine inhaltliche, moralisch-ernste Legitimation haben, wie etwa eine Demonstration vor dem Stand der griechischen Verleger, bei der es zu Handgreiflichkeiten zwischen den Studenten und der Polizei kommt. Die „in ihrem Geschäftssinn getroffenen Verleger meinen, die Buchmesse sei kein Ort weltanschaulicher Willenskundgebung“, was ein ausgebürgerter griechischer Journalist allerdings und begreiflicherweise ganz anders sieht, denn wo, wenn nicht einmal in kulturellen Kreisen sollen die Menschen ihre Meinung vertreten? Er begrüßt die Demonstrationen gegen die griechische Diktatur als ein Zeichen von Solidarität. Indem der Film ihn als eine Art »Normfigur« auftreten läßt, ist anzunehmen, daß Brodmann diese Auffassung teilte.

Die Polizei verhaftet einen Studenten, der vor dem Springerstand eine Rede halten wollte. Es folgt eine hitzige Diskussion mit den Messeverantwortlichen und den Studenten; der Haupteingang wird von der Polizei gesperrt, was bei „gewöhnlichen“ Messebesuchern auf Unverständnis stößt. Die Vermittlungsversuche scheinen zunächst zu scheitern, doch am Ende „siegt die Vernunft“, und die Studenten räumen ironischerweise sogar freiwillig auf. Der Messeball mit „seinen Sektkübeln und Bügelfalten“ suggeriert eine wiedereingekehrte »Normalität«, während die gleichzeitige Party der jungen Leute im Keller des Resistenztheaters sich in harmlosem, aber »chiquem« Protest übt: „Hier findet man Grass“, „Otto Jägersberg und die entfesselten Eidgenossen Bichsel und Diggelmann.“ Ein Zeitungsverkäufer wirbt am nächsten Tag mit der Schlagzeile: „Springer ist am Ende. Springerstand unter Polizeischutz.“ Doch, so stellt der Kommentar richtig, nicht Springer, sondern Verleger, die „kamen, um Bücher zu verkaufen“, sind am Ende die Verlie-

⁴⁵¹ Die Kritik der Studenten richtete sich gegen die Konzentration von immer mehr Zeitungen und Zeitschriften in der Hand immer weniger Verleger wie z. B. dem Springerkonzern. Befürchtet wurde, daß durch diesen Konzentrationsprozeß die Pressefreiheit eingeschränkt und manipuliert werden könnte.

rer (im Bild geschlossene Stände). Erstmals auf der Frankfurter Buchmesse verlassen Aussteller vorzeitig ihren Stand „aus Protest gegen die geduldeten Krawalle“. Ein Happening am letzten Abend habe sich, so Brodmann, als „ehrliehste Veranstaltung am Rande der Buchmesse“ entpuppt.

Wider Erwarten überrascht der letzte Messemorgen mit einer kleinen Sensation: Ein Amtsrichter hat am Stand des DDR-Staatsverlags das »*Braunbuch*« beschlagnahmen lassen. Doch gerade dadurch wird das Buch „unerwartet zum Bestseller der Stunde“. Ohne Anfechtung bleiben dagegen Publikationen eines Verlages, die die „KZ-Greuel als Propagandalüge der Alliierten schildern und beweisen wollen, daß die These von der Schuld Deutschlands am Zweiten Weltkrieg endgültig widerlegt sei.“ Brodmanns Fazit am Ende des Films, zu einer Totalen der Messehallen, lautet: „Es war, wer möchte es leugnen, eine wunderliche Messe. Eine Messe der Proteste und Auseinandersetzungen. Der Proteste, die jeder so störend empfinden kann, wie er ihren Sinn und Inhalt ablehnt.“ Erst am Ende, wo Bücher zu Ramschpreisen an Messebesucher verkauft werden, „erwacht fast plötzlich ein Interesse, das fünf Tage lang bei den meisten zu kurz kam: das Interesse an Büchern.“ Die Messeleitung überlege, wie man zukünftig den Messesfrieden gewährleisten könne. Sarkastisch kommentiert Brodmann diese Haltung: „Das Bayreuth der Literatur will weiterleben.“ Zumindest auf inhaltlicher Ebene zeigt sich Brodmann mit den studentischen Protesten solidarisch.

TOD EINER ZEITUNG – ODER WIE BASEL ZU EINEM MONOPOLBLATT KAM (1977) entstand für die Reihe MITERLEBT des SDR und beschäftigt sich mit der Entwicklung und den Folgen einer Zeitungsfusion, die auch in der Basler Fasnacht ihren Ausdruck fand. So beginnt der Film mit einem nächtlichen Fasnachtszug, über den das Insert eingeblendet wird: „Pressefreiheit ist die Freiheit von 200 reichen Leuten, ihre Meinung zu verbreiten. (Paul Sethe 1965).“ In diesem Satz drückt sich Brodmanns kritische Haltung gegenüber der Pressefreiheit aus, mit der er – insbesondere in der Schweiz –, negative Erfahrungen gemacht hatte. Der Fasching, so der Kommentar, sei das Hauptereignis des Jahres, das – genutzt werde, um die Ereignisse des Jahres satirisch zu verarbeiten. Es handle sich dabei um „mehr oder weniger aggressive(n) Spott“. Ein beherrschendes Thema der diesjährigen Fasnacht (1977) sei »*Der Tod einer Zeitung*« – so auch der Titel des Films. Gemeint ist die Fusion zweier Zeitungen, der *Basler Nachrichten* und ihrer stärkeren Konkurrentin, der *Basler Nationalzeitung*, die schließlich zur *Basler Zeitung* verschmelzen.

Nach diesem Prolog folgt ein harter Schnitt: Brodmann wendet sich den Vorgängen rund um die Zeitungsfusion zu. Das Emblem der Zeitung (*Basler Nachrichten*) wird am Redaktionsgebäude entfernt. Erst jetzt blendet der Film den Titelvorspann ein. Die Kamera zeigt in der nun folgenden Exposition die leeren Redaktionsräume, in denen immer noch Telefone läuten, weist auf Umzugskartons, vereinzelte Redakteure und ein gewisses Chaos hin: „Eine Zeitung ist gestorben, geschluckt von einer größeren.“ Der Tod der Zeitung wird auch von Gegnern der Fusion demonstrativ zelebriert: In einem Trauerzug, den eine entsprechende Trauermusik begleitet, tragen treue Anhänger der *Basler Nachrichten* dieselbe symbolisch zu Grabe und versenken sie im Kanal.

Doch nicht nur die Leser trauern, auch die Redaktion nimmt bei einem Umtrunk in der Setzerei Abschied von ihrem Blatt. Einfühlsam registriert die Kamera die verkrampfte Stimmung, während die letzte Ausgabe gedruckt wird. Zwar werden die meisten Mitarbeiter von der neuen Zeitung übernommen, doch es herrscht eine gewisse Verbitterung, zumal der Chefredakteur erfolgreich die Auflage seines Blattes steigern konnte. Die Frage, die sich nicht nur den Mitarbeitern, sondern auch den Lesern stellt, formuliert Brodmann pointiert so: „Wie bringt man zwei Meinungen unter einen Hut?“ In einer Rückblende montiert der Film Interviews, die Brodmann kurz nach der Bekanntgabe der Fusionsabsicht mit den Redakteuren führte. Der Chefredak-

teur behauptet, sein Blatt habe eine liberale Öffnung vollzogen, die allerdings im Widerspruch steht zu ihrer zahlungskräftigen Lobby, bestehend aus großen Firmen, Fabriken und Banken. Diese Interessenskollisionen führten in der Vergangenheit naturgemäß zu Schwierigkeiten. In einer düster-atmosphärischen Montage aus qualmenden Fabrikschornsteinen, Firmengebäuden und schwarzen Rauchwolken, unterlegt mit bedrohlicher Musik, empfindet der Film sinnbildlich die Bedrohung der Meinungs- bzw. Pressefreiheit nach, eine Bedrohung, die – ähnlich wie der Smog – über Basel schwebt.

Erst nach dieser ausführlichen Darstellung der eher konservativen *Basler Nachrichten* wendet sich der Film der stärkeren Kontrahentin, der links-orientierten *Basler Nationalzeitung* zu, die die *Basler Nachrichten* schließlich schluckt. Doch auch hier herrscht angesichts der bevorstehenden Fusion nicht ungeteilte Freude bei den Mitarbeitern, sondern eher Skepsis und teilweise auch Bestürzung. Man fürchtet den Effekt des „Trojanischen Pferdes“, ein Aufweichen der politisch »linken« Ausrichtung. Brodmann interviewt auch hier die Mitarbeiter und Redakteure, die ohne Ausnahme die Gefahr einer Monopolbildung und Pressekonzentration sehen sowie ihre lähmende Wirkung fürchten. Vor allem erwarten sie einen stärkeren Einfluß der Basler Wirtschaft, der sie in die Zwangslage versetzen könnte, sich nun in der politischen Mitte treffen zu müssen.

Nach dieser Interviewsequenz schließt die »Rückblende«: Der Film knüpft wieder beim Entfernen des Namens am Redaktionsgebäude an und wendet sich nun der Gegenwart zu: Die übernommenen Redakteure der *Basler Nachrichten* richten sich in ihren neuen Büros ein. Doch es gibt auch Anzeichen für negative Veränderungen bei der *Nationalzeitung*, obwohl sie eigentlich als »Siegerin« aus dem Konkurrenzkampf hervorgeht: Die Zahl der Gewerkschaftsmitglieder ist inzwischen auf die Hälfte geschrumpft, und es hat Entlassungen gegeben, wobei vor allem Gewerkschaftsmitglieder betroffen waren. Brodmann nimmt an einer Gewerkschaftssitzung teil, in der die Veränderungen diskutiert werden. Der Vorwurf einer „linken Hofpostille“ wird laut. Trotz Übernahme sei ein inhaltlicher Rechtsruck zu spüren.

Spiegelbildlich versetzt zeigt der Film auch das Drucken der letzten Ausgabe der *Basler Nationalzeitung*, denn auch ihr Name wird nicht weiterexistieren: Aus der Fusion beider Zeitungen soll nun eine neue Zeitung entstehen: die *Basler Zeitung*. In einer Rückblende beobachtet die Kamera eine Zeitungsausträgerin in den frühen Morgenstunden, die beide Zeitungen Basels gemeinsam austrägt, ein erster Schritt zur Rationalisierung, so der Kommentar. Denn ursprünglich hatte jedes der beiden Blätter jeweils seine eigenen Austräger. Der Verleger der fusionierten Zeitungen glaubt an die politische Unabhängigkeit der neuen Zeitung, die durch ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit garantiert werde. Diese sei nur durch die Fusion zu erreichen gewesen. Es folgt der feierliche Moment der ersten Ausgabe des neuen Blattes, der *Basler Zeitung*, die unter dem verhaltenen Applaus der Mitarbeiter die Druckwalze verläßt. Nochmals beobachtet der Film die morgendliche Zeitungsausträgerin, die jetzt allerdings nur noch eine Zeitung verteilen muß.

Der Film wendet sich einer Mini-Alternative zu: der *Basler AZ* mit einer kleinen Auflage von viereinhalf-tausend Exemplaren. Gegen die „Linkswelle der Nationalzeitung“ strebe die verantwortliche Redakteurin den „Abbau der Wirtschaftsfeindlichkeit“ an, so Brodmann. Sie möchte die konservative Lücke schließen, die durch die Fusion der beiden großen Zeitungen entstanden sei. Brodmann deckt diese „Alternative“ mit bedrohlich wirkenden Bildern von qualmenden Fabrikschornsteinen als Trugschluß auf und stellt so das Programm dieser kleinen Zeitung in Frage.

Im Epilog knüpft der Film nochmals an die Basler Fasnacht an, die satirisch auf die Fusion reagiert. Brod-

manns Fazit lautet: „Sagte ich etwas vom Tod *einer* Zeitung? Wenn man es genau nimmt, starben eigentlich zwei.“ Dieser Schlußsatz wird zu den bereits im Prolog gezeigten Bildern vom Laternenzug gesprochen, so daß die Geschichte der Zeitungsfusion eingerahmt wird. Der Basler Fasnachtszug spiegelt symbolisch die Fusion: Das ausgelassene Treiben der Menschen scheint die »Narretei« der für die Fusion Verantwortlichen zu spiegeln, doch der Film entlarvt die scheinbar harmlose Maskerade als tiefen Einschnitt in die Pressefreiheit.

IV.7.2 Brodmanns kritische Haltung zu den Medien

Brodmanns Verhältnis zu den Massenmedien, für die er selbst Zeit seines Lebens als Journalist und Dokumentarfilmer tätig war, kann als höchst ambivalent bezeichnet werden. Dies ist in erster Linie auf seine negativen Erfahrungen beim Schweizer Fernsehen sowie als Chefredakteur der *Züricher Woche* zurückzuführen.⁴⁵² 1982 kommentierte Brodmann die Auseinandersetzung mit dem damaligen Fernsehdirektor des Schweizer Fernsehens, Guido Frei, folgendermaßen:

„Wenn eine Programmdirektion einem Mitarbeiter die Arbeit so beschneidet und seine Bewegungsfreiheit so eingrenzt, daß er eines Tages sagt: Jetzt kann ich nicht mehr – dann ist das eine indirekte Art von Rausschmiß.“⁴⁵³

Nicht zuletzt weil Brodmann seine Kontroverse mit Frei in die Öffentlichkeit trug, mußte er – unfreiwillig – Abschied nehmen vom Schweizer Fernsehen und fand in Deutschland ein berufliches »Exil«. Als Filmemacher für das deutsche Fernsehen bewegte er sich auf schwierigem Terrain, nicht zuletzt aufgrund des Ausgewogenheitspostulats, das eigentlich im Widerspruch stand zu seiner Forderung nach Subjektivität, Transparenz und intellektueller Redlichkeit im Dokumentarfilm:

„Mit der sogenannten Ausgewogenheit, die nur darauf angelegt ist, jede kritische Stimulanz im Handumdrehen wieder zurückzurelativieren und damit ihre Wirkung abzuschneiden, fördern wir gewiß nicht das demokratische Prinzip, sondern das genaue Gegenteil. Wenn es in den öffentlichen Medien keine harte Kontroverse gibt, wenn es nicht möglich ist, kritische Sendungen, alternative Perspektiven [...] anzubieten, dann können wir uns über die zunehmende politische Lethargie des Bürgers so wenig wundern wie über die Eruptionen politisch etikettierter Gewaltakte von Terroristen.“⁴⁵⁴

Den Dokumentarfilmer sah er dabei in einer „wichtigen gesellschaftlichen Funktion“, „wenn er dank seiner Überzeugungskraft als Unruhestifter“ taugt.⁴⁵⁵ Seine Arbeit sei immer auch ein „eminenter politischer Vorgang.“⁴⁵⁶ Als Dokumentarfilmer plädierte er für Offenheit, die den Zuschauer an den Recherchen beteilige, für eine erkennbare und bewußte Subjektivität:

⁴⁵² Vgl. dazu auch Kap. I.3 der Arbeit, in dem bereits die Umstände dieser Kontroversen näher erläutert wurden.

⁴⁵³ Brodmann in einem Interview mit BLUM/MÜHLEMANN: *Die Schweiz ist ein gesellschaftspolitischer Friedhof*. In: *Tele* (Schweiz), Nr. 46. 22.–28.11.1982.

⁴⁵⁴ BRODMANN: *Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit für das Fernsehen*, S. 17.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ BRODMANN: *Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit für das Fernsehen*, S. 16.

„Das Wort ‘Dokumentarfilm’ erweckt den Anschein eines Anspruchs, der gar nicht gestellt wird, an dem sich aber gewisse Leute, sei es naiv oder schlitzohrig, festkrallen, wenn es ihnen darum geht, einen Dokumentarfilm, der nicht in ihr ideologisches Landschaftsbild paßt, unqualifiziert zu finden, weil er zu wenig ‘dokumentarisch’ sei, also nicht rein faktenbezogen.“⁴⁵⁷

Entsprechend lehnte Brodmann „das entsetzliche Spiel mit der Ausgewogenheit“ ab und forderte stattdessen ein „freies“ Fernsehen, keinen „sterilen Apparat“, der nur das verbreite, was konsensfähig ist.⁴⁵⁸ Als „kulturelle Aufgabe des Fernsehens“ sah er die

„Verunsicherung des Publikums durch Information und Gegeninformation. Ein Massenmedium, das der Masse nicht sagt, was sie zu denken hat, sondern ihr vorführt, wie notwendig es ist, von der Möglichkeit des Denkens Gebrauch zu machen angesichts der Tatsache, daß es keine einfachen Wahrheiten gibt – das wäre ein Stück Aufklärung von höchster Wirksamkeit.“⁴⁵⁹

Mit »ausgewogener« Information, die jede Kritik wieder entwerte und damit ihre Wirkung unterbinde, verkehre sich ein eigentlich „demokratisches Prinzip“ in sein Gegenteil.⁴⁶⁰ Ironisch greift Brodmann in seinem Doppelporrait KOHL UND RAU (1987), das im folgenden Kapitel analysiert werden soll, die aus seiner Sicht unsinnige Forderung nach Ausgewogenheit im Fernsehen auf, wenn er mit einer Stoppuhr in der Hand den Zuschauern augenzwinkernd suggeriert, er habe die ausgewogene Darstellung beider Politiker auf die Minute genau bemessen.⁴⁶¹ Das Rosa-Luxemburg-Zitat „Die Freiheit ist die Freiheit des Andersdenkenden“, das im Film an exponierter Stelle auftaucht, umschreibt auch Brodmanns Auffassung von den Aufgaben und der Funktion eines Dokumentarfilmers, die Bereitschaft und Fähigkeit zu zeigen, sich „durch die Freiheit des Andersdenkenden verunsichern zu lassen“, die Dinge zu hinterfragen, weil sie vielleicht doch ganz anders sein könnten, als man bisher glaubte.⁴⁶²

⁴⁵⁷ BRODMANN: *Dokumentarfilm - Alibi oder Sprengstoff?* 1986, S. 5.

⁴⁵⁸ BRODMANN, a.a.O., 1986, S. 7.

⁴⁵⁹ BRODMANN, a.a.O., 1986, S. 10.

⁴⁶⁰ BRODMANN: *Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit für das Fernsehen*, S. 17.

⁴⁶¹ Vgl. die Analyse dieses Films in Kap. IV.8.1 der Arbeit.

⁴⁶² BRODMANN: *Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit für das Fernsehen*, S. 17.

IV.8 Hinterfragung der politischen Kultur

Bereits in seinen Reihen *MAGISCHE NAMEN* (1977–1981), *LATERNA TEUTONICA* (1979) und *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* (1982) beschäftigte sich Brodmann mit historischen Persönlichkeiten sowie politischen und gesellschaftlichen Prozessen, vornehmlich der Vergangenheit. Ab Mitte der achtziger Jahre wandte er sich verstärkt gegenwärtigen Problemen zu: der politisch-demokratischen Kultur in der Bundesrepublik, die ihm nach dem konservativen Machtwechsel 1982 scheinbar wieder eine vergrößerte Angriffsfläche bot, etwa in den Filmen *EIN LIBERALER IN DEUTSCHLAND – THEODOR HEUSS* (1984), *DIE BARACKE – BEOBSACHTUNGEN AUS DER SPD-ZENTRALE* (1981), *DIE SYNAGOGUE IM HINTERHOF* (1985), *IN GOETHES NAMEN – WIE MAN IN PARIS DEUTSCHE KULTUR VERKAUFT* (1985), *DIE WAHL NACH BARSCHHEL* (1988) oder in seinem letzten Film *DIE REDE-WENDE* (1988), der kurz vor seinem Tod entstand. Zwei Beiträge innerhalb dieses thematischen Kontextes ragen filmästhetisch besonders heraus und sollen deshalb im folgenden exemplarisch analysiert werden: Brodmanns ironisch-süffisantes Doppelportrait *KOHL UND RAU* (1987) sowie seine filmsatirische Groteske *ADOLF – EINE GAUDI* (1983).

Seine Filmarbeit in dieser Zeit kann jedoch nicht losgelöst von der Entwicklung des Fernsehdokumentarismus der achtziger Jahre betrachtet werden, in denen sich Veränderungen abzeichneten, die vielfach als »Krise des Dokumentarfilms« beschworen und diskutiert wurden. Angesichts einer konservativen Politik durch den Regierungswechsel von der SPD zur CDU und den Terroristen- und Sympathisantenfahndungen, – dem sogenannten »deutschen Herbst« –, wuchs auch der Konformitätsdruck innerhalb der Rundfunkanstalten. Neben neuerlichen Debatten über »Zensur« in den Medien, führte die Konkurrenz der privaten Sender, die vor allem auf Unterhaltungsprogramme setzten, zu einer Einschränkung der dokumentarischen Sendungen in den öffentlich-rechtlichen Programmen. Die viel kritisierten Folgen waren ein Diktat der Einschaltquoten, Ausgewogenheitspostulate, ein vermehrtes Angebot von Unterhaltungsprogrammen und »Infotainment«, die Tendenz zur Aktualisierung, Magazinisierung und Serialisierung der Programme, die Verkürzung von Sendezeiten sowie die Abschiebung der Dokumentarfilme auf späte Sendetermine. Auch Brodmann sah sich gezwungen, vermehrt für andere Sender zu arbeiten. So realisierte er einige der in diesen Jahren entstandenen Produktionen für Radio Bremen, den Saarländischen Rundfunk und den Sender Freies Berlin.

Sein Film *KOHL UND RAU* kann als eine ironisch-kritische Antwort auf die hier skizzierte fernsehpolitische Entwicklung gesehen werden, indem er das Ausgewogenheitspostulat ironisch zum Strukturprinzip des Films erhebt.

IV.8.1 KOHL UND RAU (1987)⁴⁶³

Brodmann schickte seinem Doppelportrait „eine kleine Vorbemerkung in Richtung Bonn“ in Form einer Anmoderation voraus. Dabei saß er – demonstrativ mit einer Stoppuhr um dem Hals – im Schneiderraum:

⁴⁶³ Dieser Film war sein erster Auftrag von der Chefredaktion *Innenpolitik* des SDR. Innerhalb des Senders hatten und haben die einzelnen Redaktionen immer weniger Produktionen zu verwalten. Dies galt auch für Brodmanns einstige Stammredaktion *Kultur und Gesellschaft*.

„Die Ausgewogenheitsexperten im Adenauerhaus und im Ollenhauerhaus können ihre Stoppuhren weglegen – wir haben für sie gearbeitet. Der folgende Film besteht aus 21 Minuten, 13 Sekunden Helmut Kohl und 21 Minuten und 16 Sekunden Johannes Rau. Wir haben es also nicht ganz geschafft. So präsentiert sich der Unterschied von drei Sekunden mehr Rau. Ich schlage vor: Wir akzeptieren sie. Vielleicht als Ausgleich für den Kanzlerbonus, der ja auch nicht so riesig ist.“



Das elementare ästhetische Verfahren des Films offenbart sich bereits in dieser ironischen Pointe: Brodmann erhob das Ausgewogenheitspostulat des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zum Strukturprinzip und achtete über den ganzen Film hinweg auf eine parallele Gestaltung. Die äußerlich ausgewogene Form diente ihm dabei zur antithetischen Organisation seines Materials, so daß sich komische Effekte und entlarvende Angriffe auf die Spitzenkandidaten gegenseitig verstärken. Mit dieser ästhetischen Umsetzung führte er die Forderungen nach Ausgewogenheit parodistisch ad absurdum.

IV.8.1.1 Das Konzept

Brodmann griff in diesem Film ein nahezu »klassisches« Dokumentarfilmthema auf: 1987 begleitete er die beiden Spitzenkandidaten der SPD und CDU, Johannes Rau und Helmut Kohl, in der Endphase des Bundestags-Wahlkampfes. Am 07. Januar, drei Wochen vor dem Wahltermin, wurde der Film ausgestrahlt. Der Wahlkampf zweier Kontrahenten diente bereits 1960 in Leacock's berühmtem Film PRIMARY – gleichsam der Prototyp des *Direct Cinema* – als dramaturgischer Stoff.⁴⁶⁴

Auch diese Dokumentation folgt einer klaren Strukturierung. Der Film ist in drei Phasen mit jeweils anderen thematischen Schwerpunkten unterteilt: Der erste Teil beschreibt die Mittel des Wahlkampfes, die Selbstdarstellung der Kandidaten und entwirft eine erste – mehr oberflächliche – Charakterisierung der

⁴⁶⁴ Leacock beobachtete in PRIMARY (1960) den Vorwahlkampf zwischen Humphrey und Kennedy in Wisconsin. Entsprechend der »Leacock'schen Krisenstruktur« bevorzugten die Vertreter des *Direct Cinema* spektakuläre oder sensationelle Ereignisse, die dem Film »naturgemäß« eine spannungsvolle Dramaturgie gaben, da in die vorfilmische Realität nach Möglichkeit nicht eingegriffen werden sollte.

Kontrahenten. Im zweiten Teil blickt der Film *hinten* die Kulissen der Wahlkampfmethoden, während im dritten Teil ein Doppelinterview mit jeweils gleichlautenden Fragen folgt. Mittels Montage werden die Aussagen der Kandidaten einander direkt gegenübergestellt. Als »Grundnormen« bzw. Ideale der Politik stellt Brodmann zentrale Fragen bezüglich ihrer Offenheit und Toleranzbereitschaft, die jeweils am konkreten Verhalten überprüft werden. Die subjektiven Selbsteinschätzungen der beiden Politiker werden dabei an der Realität gemessen.

Seq.	Zeit	Inhalt
1.	0:87	<i>Prolog: Einmarsch Kohl und Rau; Titeleinblendung</i>
Teil 1		<i>Exposition</i>
2.	1:19	Wahlkampfsonderzug: Rau spielt Lokführer
3.	1:43	Interview Rau : Heiligt Zweck die Mittel ? – Nein. (1. Frage)
	2:07	Interview Kohl im Flieger: [...] – Ja.
4.	2:57	Rau : Spielmannszug am Bahnhof: Ständchen
5.	3:40	Rau : Rheine: Waffelbacken; drinnen: Marschmusik; Rede
6.	5:40	CDU-Riesenzelt: Dekorationen; Stadthalle Bremen: Bigband
7.		CDU-Werbematerial
8.		Werbefilm/Rede Kohl im Wechsel: Optimismus pur
9.	7:07	Rede Rau : pessimistischer als Kohl
		<i>Wahlkampfmittel und Selbstdarstellung</i>
10.	8:31	Zeitungsseite mit Rau -Karikatur; Speisewagen, Presse
11.		Journalistenbus
12.		Montage Rede Rau /Zugfahrt im Wechsel
13.	12:45	Interview Rau : Lieblingsmusik ist Tschaikowsky; (2. Frage) zur Musik klettert Rau mit Begleitern über Bahngleise
14.	13:30	Interview Kohl : Lieblingsmusik sind Lieder von Hans Albers Montage: Kohl springt auf die Bühne, untermalt von Albers-Lied
Teil 2		<i>Blick hinter die Kulissen</i>
15.	14:24	Clement – Rede Rau ; Strategien der Rhetorik; Gespräch Rau – Clement
16.	17:52	Kohl -Rede; Mauern der Sicherheit; Kabinett
17.		Kohl beim Apfelkiechletag
18.		Kohl bespricht Terminkalender mit Mitarbeitern
Teil 3		<i>Doppelinterview und Überprüfung der Toleranz</i>
19.	21:00	Interview-Montage Kohl/Rau im Wechsel; Fragen Nr. 3 bis 9
		3. Erfolgserlebnisse? 7. Glaube an Horoskope?
		4. Irrationale Abneigungen? 8. Lieblingsepoche?
		5. Buch als Trost? 9. Jähzorn? – Rau : nein!
		6. Aberglaube?
20.		Rau – Protestler: Reaktionen Raus
21.		Interview-Montage Kohl/Rau im Wechsel; Fragen Nr. 9–17

...		
Seq.	Zeit	Inhalt
		9. Jähzorn? – Kohl : ja!
		10. Reaktion auf andere Ansichten?
		11. Prägung durch Mutter / Vater?
		12. Angst vor Krieg?
		13. Reaktionen auf Karikaturen?
22.	32:47	Kohl -Veranstaltung: Besucher beim Einlaß Kohl -Interview: Frage 18: Störer als Stimulanz?
23.	33:43	Kohls Reaktionen: Er diffamiert die Störenfriede
24.	35:35	Kohl -Interview: Luxemburg-Zitat
25.		Kohl /Protestler: Aggressivität auf beiden Seiten Fazit Brodmann: Singen der Nationalhymne Rau -Veranstaltung: Abspann

(Sequenzprotokoll)

IV.8.1.2 Analyse der Exposition

Der Film beginnt mit einem Prolog, in dem ästhetische Gestaltung und Intention auf einander abgestimmt sind. Vor den Kandidaten scheinbar zurückweichend, beobachtet die Kamera, wie sie sich – händeschüttelnd und grüßend – den Weg durch die Zuschauermassen bahnen. Es handelt sich jeweils um den Einmarsch der beiden Spitzenpolitiker in den Saal einer Wahlkampfveranstaltung, was auch auf auditiver Ebene verdeutlicht wird: Die erste Einstellung zeigt Helmut Kohl, zu dem das Insert „Aus Oggersheim. . .“ eingeblendet wird. Dazu setzt das Marschlied »*Glück auf*« ein und bricht nach einem Takt wieder ab. Die Blaskapelle am Veranstaltungsort des Kandidaten Rau (E 2) spielt das Stück weiter. Während dieser in den Saal einmarschiert, erscheint der Untertitel „... und Elberfeld“, um dann dem Titelinset KOHL UND RAU zu weichen, der auch noch über die nächste Einstellung Kohls eingeblendet bleibt. Die parallele und ineinander verzahnte Montage von Bild, Musik und Titel nimmt Brodmanns Aussage in der vierten Einstellung vorweg, in der er die Authentizität der Aufnahmen beteuert: „Wie sich die Bilder gleichen – und erst die Töne! Beide Szenen sind mit Originalton synchron gedreht.“ Die filmästhetische Gestaltung korrespondiert so mit Brodmanns Ausgangsfrage:

„Bei soviel Austauschbarem wird man neugierig auf die Frage, ob es auch Austauschbares gibt zwischen den beiden Männern, von denen jeder sich als markanter Gegensatz des anderen versteht.“



Ergebnis und Ende bzw. Intention des Films werden bereits im Prolog vorweggenommen: „Hier Helmut Kohl, selbstbewußter denn je auf dem Gipfel der Macht, dort Johannes Rau, überanstrengt auf dem Weg dorthin.“ Damit weist der Prolog bereits nach 87 Sekunden alle Elemente einer Brodmannschen »Eröffnung« auf: Die filmische Gesamtstruktur ist bereits zu Beginn des Films angelegt, die Ausgangsfrage gestellt und das Ergebnis vorweggenommen. Zudem offenbart sich die für den gesamten Film charakteristische satirische Stoßrichtung. Die Inserts verraten die provinzielle Herkunft der Kandidaten, ein Hinweis, der die begeisterte Atmosphäre, in die sie einmarschieren, karikiert. Ihre im Wahlkampf propagierte absolute Gegensätzlichkeit wird durch die identische, austauschbare (authentische) Bild- und Ton-Ebene als »unwahr« entlarvt.

Die Charakterisierungen der beiden Spitzenkandidaten am Ende des Prologs bilden die thematische Grundlage der folgenden Exposition. Sequenz zwei veranschaulicht, daß sich Rau „überanstrengt auf dem Weg“ befindet, wenn er in einer »Schaffnerverkleidung« mehrmals den Start seines „Wahlkampfsonderzuges“ für die Fotografen mimit.



Brodmann kommentiert lakonisch: „Achtung Aufnahme!“ und stellt beiden Kandidaten die Frage, ob im Wahlkampf der Zweck die Mittel heilige. Die Antwort Raus: „Jeder Zweck, der die Mittel heiligt, muß sich überprüfen lassen“, wird nun selbst überprüft. Sequenz vier hinterfragt die Echtheit seiner pflichtbewußten Begeisterung angesichts eines Ständchens, das ihm eine Jugendkapelle darbietet:

„Was kann es für eine Befriedigung sein, sich auf Schritt und Tritt immer so zu verhalten, wie es der Durchschnittsgeschmack von einem erwartet? Wieviel Menschenfreundlichkeit muß dazu gehören, immer alles toll zu finden, wenn Gutmeinende ihr Bestes tun?“

Indem Brodmanns Kommentar Raus „toll“ vorwegnimmt, ihm die Beifallsbekundung quasi in den Mund legt, lenkt er die Aufmerksamkeit auch auf die folgenden überzogen wirkenden Reaktionen, die so als bloße Platitüde entlarvt werden. Daß „die Frage: ‘Wie mache ich mich populär?’, [...] leicht ins Peinliche geraten“ kann, belegt die nächste Sequenz, in der Rau sich in zwangloser Konversation mit anonymen Wahlhelfern übt, die an einem SPD-Wahlstand in Rheine Johanneswaffeln backen: „Als Kinder haben wir uns immer dran gefreut, wenn was außen rauslief.“ Über die Kommentarebene relativiert der Film die tatsächliche oder auch nur scheinbare – medienwirksam inszenierte – Begeisterung Raus. Ironisch bemerkt Brodmann zur Musik im Festzelt: „Drinnein ein strammer Marsch zum Aufstellen: »Preußens Gloria«, wie schön, daß das August Bebel nicht mehr hört.“

Raus Redebeginn: „Wenn das so weitergeht mit der Stimmung in der SPD, dann braucht die SPD größere Säle auch in Rheine“, nutzt Brodmann als Stichwort, um zu Sequenz sechs überzuleiten, in der die beinahe kläglich wirkenden Wahlkampf Bemühungen des SPD-Kandidaten mit Helmut Kohls perfekter Inszenierung kontrastiert werden. Mit der Innenansicht eines riesigen Veranstaltungszeltes der CDU relativiert der Film bereits auf der Bildebene den vermeintlichen Erfolg der SPD. Im Kommentar dazu heißt es: „Weil es in Rheine keine größeren Säle gibt, hat die CDU dort für ihre Kohl-Kundgebung ein beheizbares Zelt mit Teppichboden aufstellen lassen.“



Als Kontrast zur vorhergehenden Sequenz – dem »Rau-Komplex« – wird hier eine Überdimensionierung betont: Alles sei „mindestens zwei Nummern größer“ als bei Rau, angefangen von den sorgfältig dekorierten Veranstaltungsorten, einer „fest engagierten Big Band“, deren „Repertoire vom Swinging German Jazz bis zum Deutschlandlied“ reiche, bis hin zu den mit Werbematerial überhäuften Tischen, an denen sich der Wähler mit allen möglichen Dingen, „vom Bundeskanzler bis zur Plastiktasche“, versorgen könne. Der Film untermauert seine Argumentation im folgenden insbesondere mit visuellen Mitteln: Gezeigt wird der Anfang eines CDU-Wahlwerbespots, in dem zunächst die Deutschlandfahne, dann das Insert „Unser Kanzler“ im Bild erscheint, untermalt von den Klängen der Nationalhymne. Es folgt eine Einstellung, in der die Kameraperspektive eine übergroße Projektion Kohls während seiner Rede auf einer der Großbildwände zeigt.



Ein Schwenk von einer Bildwand zur anderen (links und rechts von der Tribüne aufgestellt), entblößt den »überdimensionalen« Kanzler als »mediale Konstruktion« und läßt den tatsächlichen Kohl hinter seinem Rednerpult lächerlich klein erscheinen.



Zuvor hatte der Kommentar diese Überdimensionalisierung angekündigt: „In der R i e s e n halle zwei R i e s e n bildwände mit einem R i e s e n kanzler“, zusätzlich betont durch die verspielten Sprachfiguren (Alliteration, Iteration und Anapher). Das Montageprinzip dieser Sequenz beruht auf dem Hin- und Herwechseln von Werbefilm und Redeausschnitten, wobei Brodmann die Ausschnitte so wählte, daß sie – gemäß dem Wahlslogan der CDU – hauptsächlich auf das Versprechen einer »guten Zukunft« reduziert sind. Das Abfilmen des Werbefilms von der fragmentierten Monitorwand führt zu einer Irritation der Wahrnehmungsperspektive, erzeugt einen Verfremdungseffekt für den Zuschauer, der das übertriebene Werbepathos zusätzlich unterstreicht.



Brodmann prononciert Kohls Wahlspruch, der Jugend stünden „[...] alle Tore für die Zukunft offen“, indem er diesen gleich zweimal hintereinander montiert. Deutlich wird, daß die CDU in ihrer Wahlkampfstrategie auf puren (Zweck-)Optimismus setzt. Mit einem harten Schnitt und ohne Überleitung setzt Brodmann dieser nachgerade optimistischen Sicht eine eher desillusionierende, pessimistische Rede Raus entgegen (Seq. 9), die bereits aufgrund des Rhythmuswechsels kontrastierend wirkt. Der vergleichsweise bescheidene Rahmen der Veranstaltung, Raus väterliche, beinahe pastorale Diktion sowie der Inhalt seiner Rede, in der es um die

schwierige Zukunft der Jugend geht, besitzt einen deutlich antithetischen Charakter. Seine wiederkehrende rhetorische Frage „Weiter so Deutschland?“ widerspricht Kohls Zukunftseuphorie.

IV.8.1.3 Wahlkampfmittel und Selbstdarstellung

Das Korrelat zur »Optimismus-Szene« Kohls bildet Sequenz zwölf, in der Brodmann eine Rede Raus mit Bildern einer Zugfahrt kombiniert. Raus Optimismus bezieht sich allerdings nicht auf eine abstrakte Zukunft, sondern auf konkrete Siegeschancen seiner Partei. Statt des Werbefilms montiert Brodmann Aufnahmen aus dem Fenster eines fahrenden Zuges: trostlos wirkende Landschaftsbilder. Die Zuversichtsapelle des SPD-Kandidaten in seiner Rede gehen jedoch schon vor dem jeweiligen Schnitt auf die Bahnfahrt im Zuggeräusch unter. Bereits die Montage vermittelt so die Aussichtslosigkeit seiner Wahlkampftournee, bekräftigt durch den symbolisch-bildhaften Kommentar:

„Weit draußen, in den Sälen der kleinen Städte, kocht manchmal noch eine Stimmung hoch von der alten Art, und diese Erlebnisse sind es wohl, die den Don Rau aus Elberfeld motivieren, seiner Rosinante von Stadt zu Stadt die Sporen zu geben.“



In Sequenz dreizehn verschränkt der Film seine Charakterisierung von Rau als eher nachdenklich-pessimistisch und die von Kohl als absolut optimistisch auf Bild-, Ton- und Interview-Ebene, wobei die Musikuntermauerung als karikierendes Mittel eingesetzt wird. Auf die Frage Brodmanns, ob es ein Musikstück „gebe, mit dem (er) sich besonders stark identifiziere(n)“, gibt Rau ein »Klavierkonzert von Tschaikowsky« an. Zum pathetischen Anfang dieses Stückes beobachtet die Kamera in der folgenden Szene, wie der SPD-Kandidat mit Hilfe von Begleitern mühsam über Bahngleise zu seinem Wahlkampffzug klettert und diesen besteigt.



Die Antwort seines Kontrahenten Kohl, er liebe „alte Platten von Hans Albers“, findet ihre visuelle Umsetzung in einem Bildwitz: Zu den Takten des Albers-Liedes »*Hoppla, jetzt komm ich*« lässt Brodmann den „massigen Kanzler“ „auf die Bühne hüpfen“.



Die Bewegungsabläufe der beiden Kontrahenten (Raus mühsames Besteigen des Zuges sowie Kohls selbst- und siegesbewußtes »Springen« auf die Bühne) werden durch die jeweilige, selbst genannte Musik ironischerweise perfekt interpretiert. Insbesondere über den Textinhalt des Albers-Liedes entsteht eine karikierende Charakterisierung Kohls, die bereits das später zentrale Thema der Toleranzbereitschaft andeutet.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Der Liedtext deutet bereits Kohls Intoleranz gegenüber Kritikern oder Gegnern an, die der Film im folgenden aufdeckt. Mit Intoleranz ist hier die Verärgerung Kohls gegenüber Piffen oder Zwischenrufen gemeint sowie das harte Durchgreifen der Ordnungskräfte, die die Störenfriede aus dem Saal entfernen. Der Refrain des Liedes lautet:
 „Wenn dir die Straße verstellt ist, schwing dich über alles hinweg.
 Hoppla, jetzt komm ich, alle Türen auf, alle Fenster auf,
 Hoppla, jetzt komm ich, wer nicht mit mir geht, bekommt eins drauf [...].“

IV.8.1.4 Blick hinter die Kulissen des Wahlkampfes

Der zweite Teil des Films forscht nach den Methoden sowie Mitteln des Wahlkampfes und versucht, *hinter* die Kulissen zu blicken, wobei eine gewisse Bereitschaft zur Transparenz nur bei Rau vorhanden ist. Sequenz fünfzehn bietet einen Einblick in die rhetorischen Strategien des SPD-Politikers. Einstellungen von seinem Wahlkampfberater Wolfgang Clement, verschiedene Redeausschnitte Raus sowie ein Gespräch der beiden im Speisewagen des Sonderzuges wechseln einander ab. Einerseits durch die visuelle Gestaltung, andererseits durch den Kommentar skizziert der Film Wolfgang Clement als Raus »Schattenmann«, als einen treuen Gefolgsmann im Hintergrund, der – so Brodmann ironisch – „wie ein Schatten [...] seinem Herrn und Meister“ folgt. Nervös geht er in den Vorhallen der Veranstaltungsorte oder hinter der Bühne „kettenrauchend auf und ab, lauscht auf Formulierungen und die Reaktionen des Publikums.“



Da die Kamera ihn bei diesem Auf- und Ablaufen lediglich aus der Distanz beobachtet, wird der Eindruck erweckt, sie (und damit auch der Zuschauer) dringe in einen geheimen Bereich ein. Ähnlich wirkt auch Raus verlegene Reaktion, als er registriert, daß das Filmteam ein „Intimgespräch über Strategien der Rhetorik“ zwischen ihm und Clement aufnimmt. Die Redeausschnitte dienen Brodmanns Intention. Indem er mehrmals die gleiche Pointe Raus in ihren unterschiedlichen Versionen wiederholen läßt, entlarvt er zum einen die hohle Attitüde, die hinter der scheinbaren Spontaneität steckt. Zum anderen kritisiert Rau in dieser Redepassage wiederholt den amtierenden Bundeskanzler Kohl, der ausländische Staatsmänner beleidigt habe. Sein direkter, wenn auch hilfloser Angriff, wird durch die Wiederholungen zur indirekten Offensive Brodmanns auf Kohl: Der Film überläßt es dem SPD-Kandidaten, Kritik am Bundeskanzler zu üben, wenngleich diese über die mehrfach aneinandermontierte Repetition eine exponierte Stellung innerhalb des Films erhält.

Brodmann verschärft seinen Blick *hinter* die Kulissen gerade dort, wo er ihm verwehrt wird (Seq.16): „So nah wären wir dem Wahlkämpfer Kohl auch gerne gekommen, aber das war aus verschiedenen Gründen viel schwieriger. Zum ersten: Er mag uns [Journalisten; F.B.] ja nicht so.“ Deutlich wird Kohls Abneigung in einem Redeausschnitt, in dem der Kanzler die Unausgewogenheit der Medien attackiert. Die Silhouetten der Leibwächter demonstrieren seine Abschirmung von der Presse: „Mauern der Sicherheit“, so der Kommentar, dem in dieser Situation eine besondere Bedeutung zukommt. Formulierungen wie: „Man bot uns an

[...]“, „heißt es“, „Man muß ja sehen [...]“, unterstreichen Anonymität und Unpersönlichkeit; desweiteren deckt der Kommentar kleinste Defekte des offiziellen Bildes auf. Die Landmädchen, die dem amtierenden Bundeskanzler am »Apfelkiechletag« „die schönsten Äpfel aus deutschen Landen präsentieren“, entpuppen sich als „trachtentragende Mannequins“, und die Wichtigkeit der Morgensitzung, in der die „Weltlage“ sowie der „Terminkalender“ besprochen werden, erhält durch Brodmanns Intonation eine ironische Brechung: „Eigentlich wollten wir Helmut Kohl in einer stillen Stunde einige fast unpolitische Fragen stellen, aber bei dem Terminkalender –.“

IV.8.1.5 Doppelinterview und Überprüfung der Toleranz

Grundlage für das Doppelinterview des dritten Teils bilden „fast unpolitische Fragen“, die Brodmann den Kandidaten getrennt stellt. Sie lassen sich in vier Kategorien gliedern: erstens persönliche Fragen, zum Beispiel nach Freunden, dem Verhältnis zu den Eltern oder den musikalischen Vorlieben; zweitens Fragen zu Sinn und Zweck des Wahlkampfes sowie seinen Mitteln; drittens Fragen bezüglich des Irrationalen – Aberglaube, Angstgefühle oder emotionale Reaktionen; viertens Fragen zur Toleranzbereitschaft, die für die filmische Argumentation von großer Bedeutung sind.

Ziel dieser Interviews war es, hinter die Oberfläche stereotyper Politikerstatements vorzudringen. Doch das Experiment mißlang. Die Antworten der beiden Politiker, die Brodmann formal fast im Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren aneinander montierte, sind inhaltlich so vage, daß selbst aus widersprüchlichen Auffassungen keine klaren Gegensätzlichkeiten zutage treten, was einen Rezensenten dazu veranlaßte, von „Rohl und Kau“ zu sprechen.⁴⁶⁶ Im Kontrast zu den austauschbaren Antworten stehen – wie im ersten Teil – Atmosphäre und Umgebung der Gespräche sowie die jeweilige Art zu antworten: Kohl, „machtmäßig umdröhnt im Helikopter“, Rau, „in seinem Lieblingsraum, in der Stille“.⁴⁶⁷



⁴⁶⁶ MEYER, Claus Heinrich: *Rohl und Kau*. In: Süddeutsche Zeitung. 09.01.1987.

⁴⁶⁷ Ebd.



Die im Wechsel montierten Antworten unterbricht Brodmann bei der von Rau verneinten Frage, ob es etwas gebe, was ihn „jähzornig“ mache. Der Film überprüft seine Antwort an der Realität (Seq. 20), indem nun verschiedene Reaktionen Raus auf Protestler in seinen Veranstaltungen gezeigt werden. Der Kommentar kommt zu dem positiven Schluß: „Nein, Jähzorn ist es nicht. Kein Schreihals hat ihn, so oft und so lange wir dabei waren, aus der Rolle geworfen und seine versöhnlichen Parolen praktisch dementiert.“

Brodmann verzichtet zu diesem Zeitpunkt darauf, Kohls Antwort, ihn könne ein übergroßes Maß an Stupidität jähzornig machen, am tatsächlichen Verhalten zu überprüfen. Dies holt er allerdings ausgiebig am Ende des Films nach, wo er Kohl mit seinen eigenen Aussagen zum Freiheitsverständnis und zu Störenfrieden konfrontiert. Geradezu empfindlich reagiert Brodmann auf den von Kohl mehrfach benutzten Begriff »Freiheit«, zumal nicht jeder auf einer Kohlveranstaltung willkommen sei (Seq. 22): „Wer eine Kohlkundgebung besucht, hat eine Eintrittskarte vorzuweisen, und diese Karten werden nicht vorzugsweise an Anarchos gestreut. Trotzdem gibt es kaum eine Veranstaltung ohne störende Gruppen.“

Auf Brodmanns Frage, ob „Störer auch eine Stimulanz“ sein können, entgegnet Kohl:

„[...] Wenns aber Störungen sind in einem gewissen Rahmen, so daß man sich ohne weiteres durchsetzen kann, bloß daß Bewegung im Saal ist, ist es ehrlich gesagt mir lieber, als wenn überhaupt kein Ton erfolgt.“

Seine Antwort wird in der darauffolgenden Sequenz flugs dementiert: „Ein Pfiff kann genügen, um Ärger zu haben“, lautet Brodmanns Kritik zu den Bildern von Ordnungshütern, die eine Frau des Saales verweisen, weil sie gepfiffen haben soll. Die Montage der folgenden drei Einstellungen illustriert verärgerte Reaktionen Kohls auf Störenfriede, die er als „ideologisch verklemmt“, „spätpubertär“ oder „betrunken“ diffamiert. Sein tatsächliches, wenig tolerantes Verhalten kontrastiert Brodmann mit zwei Aussagen, in denen der Kanzler vom „Respekt für den Andersdenkenden“ und von der „Freiheit des politisch Andersdenkenden“ spricht. Diese Reizworte veranlassen Brodmann, nachzuhaken: „Sie haben heute wieder gesagt: ‘Die Freiheit ist die Freiheit des Andersdenkenden.’ Mit welchem Gefühl zitieren Sie Rosa Luxemburg?“⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ In einem Artikel, der sich mit den Reaktionen auf nonkonforme Haltungen in der Schweiz auseinandersetzt, führte Brodmann selbst das Luxemburg-Zitat an. Vgl.: BRODMANN: *Die Unschweizer*. In: National-Zeitung. 18.07.1968.

Die Entgegnung Kohls, er sehe darin „gar kein Problem“ dient als Überleitung zur letzten Sequenz des Films: „Am nächsten Tag wird das Zitat noch einmal festgezurrert und auf die Probe gestellt.“ Ein weiteres Mal zitiert Kohl in einer Rede Rosa Luxemburg. Brodmann montiert Reaktionen des Kanzlers auf Andersdenkende aneinander, um so sein konkretes (negatives) Agieren zu entlarven. Einem verärgert protestierenden Rüstungsgegner, der für Meinungsfreiheit eintritt, wirft ein sichtlich empörter Kohl zum Beispiel vor: „Das ist der neue Faschismus in Deutschland.“⁴⁶⁹ Ebenso heftig ist seine Reaktion auf Protestler, die die Parole: „Frieden schaffen ohne Waffen“ skandieren: „Die Partei Kurt Schumachers ist das nicht mehr, die gemeinsame Sache macht mit solchen Kräften der Reaktion auf der äußersten linken Seite.“ Durch ihren Konfliktcharakter bilden Kohls Demaskierungen am Ende des dritten Teils gleichsam den emotionalen Höhepunkt des Films.

Brodmanns ironisch-süffisantes Fazit während einer Kamerafahrt entlang einer Reihe stehender Kundgebungsbesucher, die die Nationalhymne singen, spitzt die kritische Intention des Films pointiert zu:

„Soll ich jetzt grübeln, welchen ich nicht wählen würde und welchen sicher auch nicht? Die Gnade meiner schweizerischen Geburt erspart mir die Antwort. Aber zu Hause hätte ichs auch nicht leichter. Viel Glück am 25. Januar.“

Gemäß dem »Ausgewogenheitsprinzip« zeigt die letzte Einstellung mit dem Abspann noch einmal Johannes Rau, unterlegt mit dem scheppernd mißtönenden Musikstück »*Brüder zur Sonne, zur Freiheit*«.

IV.8.1.6 Fazit: Das Ausgewogenheitspostulat als Strukturprinzip

Das satirische Potential dieses Doppelportraits liegt bereits in der thematischen Ausrichtung des Films. Brodmanns Ziel war es nicht, die Inhalte wahlpolitischer Verlautbarungen zu dokumentieren, sondern das Rollenspiel der Politiker aufzubrechen und ihre Selbstinszenierung zu unterlaufen. Die satirische Wirkung des Films basiert auf der antithetischen Struktur des Materials⁴⁷⁰, wobei im Vordergrund nicht die Opposition zwischen »Norm« und »Normwidrigem« stand, sondern die Parallelisierung bzw. Kontrastierung der Protagonisten. Brodmann bildete dabei thematische Blöcke, die durch ihre analoge Gestaltung zu einem unmittelbaren Vergleich auffordern. Am Ende der jeweiligen Komplexe herrschen meist Gegensätzlichkeiten vor, während sich die Antworten der Kandidaten auf die im Interview gestellten Fragen ironischerweise sehr ähneln. Eigentliche Schlüsselstellen des Films sind diejenigen Szenen, in denen eine Konfrontation in schneller und direkter Abfolge stattfindet. Die Voraussetzung für die musikalische Karikierung wird von beiden Politikern selbst geliefert, wobei die Gegenüberstellung einen komischen Effekt für beide Kandidaten erzielt. Durch dieses Verfahren wird die offizielle Selbstdarstellung der Kandidaten zur unfreiwilligen Selbstkarikatur.

⁴⁶⁹ Brodmann wandte sich in seinem Artikel *Das Schimpfwort* explizit gegen den leichtfertigen Gebrauch des Begriffs Faschismus. In: Frankfurter Rundschau. 28.02.1970. Darin heißt es: „Wem das Wort so leicht über die Lippen kommt, der hat die tatsächlichen Dimensionen der faschistischen Epoche entweder nicht gekannt oder aus den Augen verloren. Die Banalisierung im Schlagwort hat zur Sinnentleerung eines Begriffs geführt und beleidigt die Opfer des echten Faschismus.“

⁴⁷⁰ Zu den satirischen Stilmitteln vgl. Kap. III.2 der Arbeit.

Im ersten Teil des Films wird die satirische Wirkung einerseits durch die komischen Effekte vermittelt, die dem Zuschauer Distanzierungsangebote bieten, andererseits durch den ironischen Kommentar, wenn es zu den »Johanneswaffeln« beispielsweise heißt: „Mir scheint, unsere amerikanischen Freunde haben als Lehrmeister in Sachen Demokratie auch Spuren hinterlassen, deren Wünschbarkeit eine reine Geschmackssache ist.“ Die Behauptung der CDU-Werbung, „daß wir in der besten aller Welten leben“, verleitet Brodmann zu der Bemerkung: „Angehörige anderer Jahrhunderte müßten sich verstecken, wenn sie noch am Leben wären. Zu ihrem Glück sind sie tot.“⁴⁷¹

Beide Politiker sind auch im zweiten Teil noch satirischen Angriffen ausgesetzt, wenngleich sich durch die divergierende Transparenzbereitschaft der Akzent bei Rau auf eine ernsthaftere, tiefgründigere Auseinandersetzung verschiebt, während Brodmann bei Kohl weiterhin die Oberfläche nach Angriffspunkten absucht. Selbst seine Weigerung zur Kooperation mit dem Fernsehteam wird von Brodmann noch funktionalisiert und führt zu einem negativen Bild, das durch die Verweigerung eigentlich vermieden werden sollte.

Die satirische Stoßrichtung gewinnt am Ende des Films an Schärfe, wenn der Film die beiden Kontrahenten hinsichtlich ihrer Toleranzbereitschaft – als eine der »aufklärerischen« Grundtugenden – überprüft. Im Falle Kohls entlarvt er dessen Beteuerungen als bloße Lippenbekenntnisse. Mit einem Rüstungsgegner, der für Meinungsfreiheit und gegen Militarismus eintritt – ein zentrales Lebensthema Brodmanns – läßt dieser eine aus seiner Sicht positiv besetzte Identifikationsfigur zum Schluß des Films auftreten, die einem intoleranten und verärgerten Kohl entgegengesetzt wird. Durch diese exponierte Vermittlung moralischer Werte gewinnt die ästhetische Gestaltung rückwirkend an Schärfe. Sie setzt die nicht gerade positive Darstellung Kohls fort, nimmt ihr aber gleichzeitig die Harmlosigkeit, indem sie das Verhalten Kohls als normwidrig bloßstellt. Der in der Argumentation Brodmanns sowie in der Realität abgeschlagene Rau triumphiert damit zumindest in moralischer Hinsicht.

Seine satirischen Fähigkeiten konnte Brodmann auch in seinem Film *Adolf – eine Gaudi* (1983) voll entfalten. In einer realsatirischen Groteske über einen Hitler-Doppelgänger beschäftigt er sich mit der Frage, wie die Gesellschaft mit dem Erbe des Faschismus umgeht. Der Film besticht vor allem durch seine ästhetisch kunstvolle Montage, seine subjektive »Erzählhaltung« und musikalische Interpretation des Gezeigten.

IV.8.2 ADOLF – EINE GAUDI (1983)⁴⁷²

Im Gegensatz zu der »Ereignisdramaturgie« eines Wahlkampfes in *KOHL UND RAU* entwickelt *ADOLF – EINE GAUDI* eine Art Wahrnehmungsdramaturgie. Mittels einer filigranen Montage und einer spielerisch wirkenden Verzahnung von Bild und Ton in ihren verschiedenen konnotativen Ebenen gelang Brodmann ein ästhetisch interessanter, durchkomponierter Film, der nicht zuletzt aufgrund des selbstbewußten Einsatzes von Musik subjektiv-essayistische Züge trägt.

⁴⁷¹ Möglicherweise spielt Brodmann hier auch auf Voltaires philosophischen Roman »*Candide ou L'Optimisme*« (Candide oder der Optimismus) aus dem Jahre 1759 an, in welchen Voltaire Utopien, Heilslehren und puren Optimismus als Illusion entlarvt. Wiederholt läßt der Autor in seinem Roman den optimistischen Lehrer Pangloss gegenüber seinem Schüler Candide beteuern, daß alles zum Besten steht in der besten aller Welten. VOLTAIRE, François-Marie Arouet: *Candide ou L'optimisme*. Erstausgabe Paris 1759. Vgl. auch die Übersetzung: STACKELBERG, Josef v.: *Candide oder der Optimismus*. 1987.

⁴⁷² Der vollständige Titel lautet: *ADOLF – EINE GAUDI. VON EINEM, DER AUSZOG, DEN FÜHRER ZU SPIELEN*. Da der Verfasserin keine Arbeitskopie zur Verfügung stand, konnten keine Videoprints in die Arbeit eingefügt werden.

IV.8.2.1 Entstehungsgeschichte

Eigentlich handelt es sich bei diesem Film um eine Art »Remake«, denn Dietrich Lehmstedt, der auch bei Brodmanns Film RUDOLF STEINER die Kamera führte, hatte eine etwa einstündige Dokumentation mit dem Titel ROBERT, JAHRGANG 1936 – ROLLENSPIELE IN DEUTSCHLAND 1980. VERSUCH EINER ANNÄHERUNG gedreht. Sie handelt von einem Hilfsarbeiter, der aufgrund seiner verblüffenden Ähnlichkeit mit Adolf Hitler diesen nahezu perfekt imitiert. Lehmstedt beobachtete einerseits Robert (in Hitleraufmachung) bei diversen Ausflügen (zum Königssee, auf den Obersalzberg und auf ein Volksfest), wobei die Kamera die fröhlich-zustimmenden Reaktionen der Leute auf die Hitler-Imitation registriert; teilweise wurden diese Szenen jedoch durch eine atmosphärisch düstere Musik sowie Zeitlupeneffekte dramatisiert, um bestimmte Assoziationen beim Zuschauer zu wecken. Andererseits besuchte das Filmteam Robert (normal gekleidet) in seiner häuslichen Umgebung, wo er von seiner Kindheit im Krieg, seinem schlechten Verhältnis zu den übermächtigen Brüdern und von seinen Schwierigkeiten am Arbeitsplatz erzählte. Im Blickpunkt des Interesses stand die Person, der Außenseiter, zu dem der Film eine Annäherung suchte. Insbesondere durch die beobachtende Haltung gelang es, eine Nähe zu Robert herzustellen, Verständnis und sogar Sympathie für ihn zu wecken. Seine zum Teil eigenwillig humorvollen Erzählungen lieferten Hintergründe und Erklärungen für sein Verhalten. Allerdings vernachlässigte der Film die Bedeutung und Wirkung des »Rollenspiels« während der Ausflüge, da die Wertung der grotesken Erscheinung sowie die Reaktionen der Mitmenschen relativ offen blieben, zumal Lehmstedt auf jegliche Kommentierung verzichtete.⁴⁷³

Die Fernsehredaktionen, denen Lehmstedt seinen Film anbot, vertraten die Ansicht,

„man könne den Film in der ursprünglichen Fassung so nicht stehen lassen [...], wenn das die falschen Leute sehen, dann könne das mißverstanden werden, man müsse eine Studiodiskussion machen oder alles mögliche [...]“.⁴⁷⁴

Das Dilemma wurde dadurch gelöst, daß Brodmann zusammen mit Lehmstedt eine neue Version des Films erstellte. Auf der Grundlage des vorhandenen gedrehten Materials nahm Brodmann einige entscheidende Veränderungen vor, durch die er eine völlig neue Dramaturgie konzipierte: Er ergänzte Kommentare, die er zu ausgewählten Standbildern sprach. Von den Komplexen, in denen Robert aus seinem Leben erzählt, verwendete er nur einen und führte stattdessen ein Interview mit ihm, das er sukzessive in den Film integrierte. Die Ausflugssequenzen kürzte und gestaltete er um, ferner entfernte er die Zeitlupeneffekte sowie die dramatisierende Musikuntermalung. Als Filmmusik wählte Brodmann zum Ersatz verschiedene, von einer Rummelplatzorgel gespielte Stücke, die durch ihre charakteristische Klangfarbe einen hohen Wiedererkennungseffekt haben und zudem leitmotivisch eingesetzt wurden. Zusätzlich ließ er noch einen Ausflug in den Ludwigsburger Schloßpark nachdrehen.

⁴⁷³ Und selbst die Ausflugssequenzen konzentrierten sich hauptsächlich auf die Person Robert. Die Rummelplatzsequenz thematisierte z. B. seine Probleme mit Frauen.

⁴⁷⁴ Vgl. das Gespräch zwischen Lehmstedt und Althoff. In: ALTHOFF: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann - Werkübersicht und Analyse des satirischen Stils*. 1993, S. G-10.

Seq.	Einst.	Inhalt
<i>Exposition: Wahrnehmung des Grotesken</i>		
1.	1–10	Kirmes: Totenschädel, Bühnenshow, Grimassenschneider, Robert fährt Karussell, Reaktionen der Kirmesbesucher, Festzelt, Standbild von Robert: 1. Kommentar
2.	11–19	Mercedesfahrt, Reaktionen anderer Autofahrer
3.	20–29	Bootsfahrt; Reaktionen der Touristen, Standbild: 2. Kommentar
<i>Analyse: Ursachenforschung für die »Metamorphose«</i>		
4.	30–37	Interview mit Robert, dazwischen weitere Reaktionen, 3. Kommentar, Posieren für Touristen, Fotos
5.	38–50	Mutter-Sohn-Komplex, Robert zeigt seine Bilder, 4. Kommentar, Interview
<i>Selbstentblößungen der Umwelt: Stunde der Wahrheit</i>		
6.	51–69	Gespräche im Ludwigsburger Schloßpark, Interviews, 5. und 6. Kommentar
<i>Die Groteske in ihrer Zuspitzung</i>		
7.	70–78	Kirschbaum; Nachbar mit rechtsradikaler Gesinnung, Schäferhund
8.	79–83	Interview mit Robert; Gipfel Obersalzberg

(Sequenzprotokoll)

IV.8.2.2 Analyse der Exposition

Die ästhetisch anspruchsvoll gestaltete Exposition verdeutlicht die veränderte Ausrichtung des neu entstandenen Films: Zum Standbild eines Totenkopfes über einer Geisterbahn werden die Titel eingeblendet (E 1). Musik von einer Rummelplatzorgel setzt ein, der Totenschädel klappt seinen Mund auf, und die Kamera schwenkt von diesem in die Menschenmenge der Kirmesbesucher, an Schaubuden entlang und über Köpfe und Schultern hinweg. Die Kamera wird zu einer »schaulustigen« Instanz, nimmt einen voyeuristischen Blick ein, indem sie einige Frauen bei einer Bühnenshow beobachtet (E 2); ein Grimassenschneider versucht, Leute zum Lachen zu bringen (E 3 – E 5). Völlig unvermittelt fängt die Kamera einen neuen, befremdlichen Eindruck ein: Für den Bruchteil von Sekunden erkennt der Zuschauer in einem Karussell die Gestalt Adolf Hitlers (E 6). Doch bereits im nächsten Augenblick beginnt das Karussell, sich zu drehen, und die Erscheinung ist wie eine »Fata Morgana« verschwunden. Die Karussell-Sessel rasen an der Kamera vorbei, die – ähnlich wie der Zuschauer – dem Gesehenen nicht zu glauben scheint. Es gelingt ihr jedoch, die tatsächlich existente Figur nochmals für einen Moment einzufangen. Die Musikanlage des Karussells spielt die deutsche Version von David Bowies Song »*Heroes: Helden – für immer und immer*«. In der nächsten Einstellung (E 7) ist die Hitler-Figur wieder zu sehen. Sie geht durch die Menge, wobei die Kamera die Reaktionen der Menschen einfängt: Die Leute lachen und trauen ihren Augen nicht. Ein Schaulustiger, der sich selbst profilieren möchte, nimmt »Hitler« zur Seite und führt ihn vor die Kamera, wobei er seinen Arm zum Hitlergruß hebt und das Horst-Wessel-Lied zu singen beginnt. Beinahe verlegen lachend spielt der Hitler-Imitator mit, hebt ebenfalls seinen Arm hoch, zunächst stramm, dann salopp in »Führermanier«. Die Kamera registriert die lachenden Gesichter der Umherstehenden. Mit der nächsten Einstellung (E 8) befindet sich der Hitlermime (in Nahaufnahme) im Menschengewühl eines Festzeltes. Während die Kamera versucht, ihm zu folgen, bleibt ihr »Blick« bei einem Schwenk an einer Gruppe Männer haften, die

sich erhoben haben und bierselig die Arme zum Hitlergruß recken. Die Kamera setzt ihren Schwenk über die Menge fort, trifft auf weitere empor gereckte Arme und sucht – gleichsam als sei sie verwirrt – nach der Schärfe des Bildes. Schließlich stößt sie wieder auf den Auslöser für diese faschistoide Körpersprache: »Hitler« steht am Rande, etwas abseits, nickt den Leuten zu, ruft einmal fröhlich: „Sieg Heil!“, und singt das von einer Musikkapelle gespielte Lied mit. Als er kurz in die Kamera blickt (E 10), läßt Brodmann das Bild einfrieren, die Musik verstummt und der erste Kommentar beginnt: „Robert heißt er, nicht Adolf.“

Indem Brodmann die Kirmessequenz an den Anfang des Films stellt⁴⁷⁵, vermittelt er von Beginn an seine Intention: Sein Interesse gilt dem grotesken Schauspiel und den provozierten Reaktionen der Menschen. Dies bringt die Aufnahme vom Totenkopf einer Geisterbahn, die mit dem Titelvorspann unterlegt wird, pointiert zum Ausdruck: „Schrecken und Belustigung, Schaulust und Zurschaustellen sind in dieser Einstellung sinnbildlich“ konzentriert.⁴⁷⁶ Der Wettbewerb zwischen Grimassenschneider und Publikum impliziert gleichfalls Ernst und Lächerlichkeit, wobei hier allerdings das Motiv der Deformation hinzukommt, denn als ein Merkmal der Persönlichkeit verzerrt sich das Gesicht des Schaustellers in grotesken Grimassen. Auch Robert verliert sein persönliches Gesicht bzw. seine individuelle Persönlichkeit, indem er die Maske Adolf Hitlers trägt, seinem Idol äußerlich so nacheifert, daß er seine eigene Identität aufgibt.

Der erstaunt-suchende Gestus des Kamerablicks unterstreicht das Schockartige der Hitlererscheinung, ihre Diskrepanz zur Umgebung. Die Musik im Originalton (*»Helden – für immer und immer«*) dient der Ironisierung dieser ersten Begegnung mit dem Protagonisten des Films. Sie verweist auf das eigentliche Angriffsobjekt Brodmanns: Die Gleichgültigen und Vergeßlichen, die die Vergangenheit nostalgisch verklären und die Ewiggestrigen, die in Hitler immer noch ihren Helden sehen. Aufmerksam beobachtet die Kamera die Reaktionen der Menschen im Festzelt, das eine trunkene Atmosphäre von Menschenmasse und Rausch evoziert, in der angetrunkene Gäste angesichts des »Führers« ihre restaurative Gesinnung offenbaren. Mit einer ersten Charakterisierung weist der Kommentar darauf hin, daß hier eigentlich eine bemitleidenswerte Kopie zum Katalysator für rechte Tendenzen wird:

„Robert heißt er, nicht Adolf [...]. Robert war niemand, jahre- und jahrzehntelang niemand, bis ihm jemand sagte, wie sehr sein Äußeres an Adolf Hitler erinnern könnte, würde er nur an zwei charakteristischen Stellen den entsprechenden Haarwuchs pflegen [...]. Er ist immer noch Hilfsarbeiter im kleinen Baugeschäft seines Bruders, aber wo immer er jetzt steht und geht, löst sein Bild eine Verblüffung aus. Die Leute sagen: Aha!“

Mit diesen Sätzen leitet Brodmann zum zweiten Teil der Exposition über. Während die bisherige Gestaltung eine „Verblüffung“ des Zuschauers anstrebte, werden nun Assoziationen geweckt, spielt der Film mit „Aha“-Effekten. In der zweiten Sequenz der Exposition (E 11 – E 19) begleitet die Kamera Robert/Adolf während einer Autofahrt in seinem antiquierten Mercedes. Großaufnahmen betonen einige wesentliche Details, beispielsweise den Mercedesstern, einen braunen Mantel im Fond des Autos oder das Hitlerbärtchen. Die Kamera hält die ungläubig-amüsierten Reaktionen anderer Autofahrer fest. In einer Totalen wird die Groteske zugespitzt, untermalt von einer ironisch wirkenden elegischen Drehorgelmusik aus dem Off, die dem Ganzen zusätzlich eine gewisse Ausflugsstimmung verleiht: Robert/Adolf fährt auf »seiner« Autobahn.

⁴⁷⁵ In der ersten Version von Lehmstedt steht diese Sequenz fast am Ende des Films.

⁴⁷⁶ ALTHOFF, Burghard: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann*. 1993, S. 73.

Der Film treibt dieses Spiel der Ironie weiter: So fängt die Kamera in Einstellung 26 die Gebirgssilhouetten um den Königssee mit dem angeschnittenen Profil Roberts ein, wobei die Trompetenechos aus dem Off eine lächerlich überzogene Atmosphäre von Erhabenheit erzeugen. Roberts Erscheinung (E 28) löst bei anderen Ausflüglern allgemeine Heiterkeit aus. Lediglich eine Reaktion, die auf der Tonspur deutlich hervorgehoben wird, weicht davon ab: „I dont like this face.“ Unvermittelt setzt aus dem Off die Kirmesorgel mit einem temperamentvoll-stürmischen Stück ein, und ein kleines blondes Kind nähert sich Robert. Als dieser sich herabbeugt, um es zu streicheln, läßt Brodmann die Einstellung einfrieren: Ein Bild mit hohem Wiedererkennungseffekt und einer deutlichen Anspielung auf nationalsozialistische Ideale⁴⁷⁷, zu dem Brodmann die Kernfrage des Films formuliert:

„Robert als Adolf, eine Gaudi auf den ersten Blick [...] und dann plötzlich auch eine Prüfung, Übergangslos. Deutschland im Frühling ein halbes Jahrhundert danach [...]. Ein unfreiwilliger Eulenspiegel legt die Meßlatte an, seine Erscheinung wird zur Frage: Wie habt ihrs mit dem Adolf?“

IV.8.2.3 Suche nach möglichen Ursachen

Nachdem Brodmann in der Exposition Thema und Intention des Films vorbereitet hat, beschäftigt sich der zweite Teil mit möglichen Ursachen für Roberts »Metamorphose«. Den ersten Komplex dieser Ursachenforschung prägen Interviews mit dem Protagonisten, der – im Gegensatz zur ersten Version (ROBERT, JAHRGANG 1936) – in provozierend perfekter Hitler-Aufmachung vor der Kamera steht: in braunem Jackett, Ledermantel und mit seinen Lederhandschuhen in »Feldherrenmanier« spielend. Inhalt und Diktion seiner Antworten bilden allerdings einen krassen Gegensatz zu diesem (selbstbewußt-autoritären) Erscheinungsbild: Stockend und in schwäbischer Mundart spricht Robert äußerst naiv von seiner Freude, bekannt zu sein und bewundert zu werden. Während Einstellung 31 nochmals belustigt-positive Reaktionen von Touristen auf die »Attraktion« Robert/Adolf („find ich gar nicht so schlecht“) zeigt, versucht Brodmann in Einstellung 32 eine mögliche Erklärung für diese Verwandlung zu geben. Zu einem Standbild Roberts, der sich vor einem Spiegel kämmt, nennt der Kommentar einige Gründe für die doppelte »Identität«. So sei der Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes zum Trauma für die führergläubige Familie Roberts geworden, und habe

„am tiefsten den kleinen Robert [getroffen]: Er ist einer von Hitlers Millionen Kriegsbeschädigten, ob- schon er am Krieg als Soldat nicht teilnahm. Und fragt ihn einer, was er denn so verbinden kann mit dem Dritten Reich, dem sogenannten, dann ist seine Auskunft nur hilfloses Gestammel.“

Die beiden folgenden Interviewpassagen wirken höchst grotesk: ein stammelnder »Hitler« erzählt mühsam von den Luftangriffen, die ihn so verwirrten, daß er Sprach- und Orientierungsschwierigkeiten bekam (E

⁴⁷⁷ Diese Szene weckt viele Konnotationen an das faschistische Gedankengut und die propagandistische Instrumentalisierung von Kindern und Jugendlichen im Dritten Reich: Bekannt sind die historischen Aufnahmen vom Führer, der Blumen aus Kinderhänden empfängt, sich zu Kindern herabbeugt, sie streichelt oder auf den Arm nimmt. Hinzu kommt, daß das Kind ausgerechnet *blond* ist, also dem nationalsozialistischen Ideal der »arisch-nordischen Rasse« entspricht. Da den Nationalsozialisten die Familie und das Aufziehen von Kindern als eines der höchsten Güter und Pflichten galt, stellten sie sich selbst gerne als kinderlieb dar.

33). Seine Antworten auf die Frage nach dem Sinn der Maskerade (E 36/E 37) offenbaren ein selbstmitleidiges Märtyrerbewußtsein: Er sei bereit, den Gefahren seiner Auftritte zu trotzen, „solange wie ich noch hinschlagen kann.“

Der folgende Mutter-Sohn-Komplex, in dem das sonderbar anmutende Verhältnis der beiden thematisiert wird, bietet einen weiteren Erklärungsansatz an. Diese (rational-argumentative) Annäherung an die psychischen Ursachen der Identitätsdoppelung findet eine Entsprechung auf optisch-visueller Ebene: Zunächst zeigt eine geschlossene Bildkomposition von außen das Haus, den „kleinbürgerlichen Mikrokosmos“ von Mutter und Sohn, ihr „warmes Nest des Einvernehmens“ (E 38), in dem Roberts Erzählungen seiner „mit diesem Kult verbundenen Abenteuer“ Mutter und Sohn „Wonneschauer aus Stolz und Furcht“ bereiten: „Die beiden wissen schon, was sie da haben“, stellt Brodmann lakonisch fest. Während die Kamera Robert immer noch von außen, durch die Fensterscheibe beobachtet, schildert dieser eines seiner „Abenteuer“. Zunächst nimmt der Zuschauer ihn nur aus der Ferne wahr, doch der (Kamera)Blick dringt mit einem Zoom langsam ins Innere des Hauses und in die Küche vor, bis Robert schließlich in Großaufnahme zu sehen ist. Mittels eines leichten Schwenks rückt die Mutter ins Bild, die die Erzählung ihres Sohnes mit greisenhaft-infantilen Reaktionen kommentiert. Die durch den Schwenk technisch-apparativ hergestellte, visuelle Verbindung zur Mutter deutet eine mögliche psychische Ursache der Identitätsdoppelung an.

Zu einem Standbild der Mutter (E 40) zweifelt Brodmann, ob der „45-jährige Junge, der da unter der Glocke seiner Mutterliebe sein Selbstgefühl der Hitlerähnlichkeit hätschelt“, ohne ihren „Schirm“ überhaupt den Mut hätte, seine Auftritte durchzuführen. Mit der später folgenden Interviewpassage treibt er die Absurdität der Beziehung auf die Spitze, wenn er Robert die Frage stellt: „Ihre Mutter hat am gleichen Tag Geburtstag, wo auch Hitler Geburtstag hat. Sehen Sie da irgendeinen Zusammenhang?“ Dieser verneint zunächst, möchte dann aber doch eine mögliche Kausalität nicht ganz ausschließen und meint schließlich lachend: „Dann stamme ich vielleicht doch noch vom Adolf ab, zuletzt.“

In einer äußerst eindrucksvollen Szene gelingt dem Film ein Einblick in die Psyche Roberts, sinnbildlich nachempfunden durch die diffuse Bildkomposition des Standbildes (E 41), bei dem der Körper von Robert und ein Tisch angeschnitten sind. Brodmann versucht eine erste Erklärung:

„Robert hat Stationen seiner Kindheit gezeichnet [...]. Seine Bilder beschreiben, was der große Adolf dem kleinen Robert angetan hat, alles ohne Fazit und Nutzenanwendung. Die verlustreiche Erfahrung macht einen Bogen um die Geschichte, um den wirklichen Ursprung des Erlittenen. Robert ist da nicht allein, er ist einer von vielen [...].“

Im folgenden (E 42 bis E 46) präsentiert der Zeit seines Lebens auf die Mutter fixierte Sohn seine „verblüffende(n) Stücke naiv angesetzter Selbstanalyse“, „lauter Traumata des Krieges“, so der Kommentar: infantile Zeichnungen von Bombardements, Mißhandlungen der Geschwister und seiner Einsamkeit. Erst als die Kamera von den Zeichnungen kurz auf Roberts Gesicht hochschwenkt, wird die Absurdität, das Groteske der Situation wieder in Erinnerung gerufen, denn ausgerechnet der Verursacher all des Leids, »Adolf Hitler«, dem die Mutter ironischerweise auch noch die Wange tätschelt, wird von seinem Opfer, Robert, imitiert.

IV.8.2.4 „Die Stunde der Wahrheit“

Während im ersten Teil die bloße Erscheinung des Hitler-Doppelgängers und seine Wirkung auf die Umwelt im Mittelpunkt stand, versuchte Brodmann im zweiten Schritt mögliche psychologische Gründe für diese »Metamorphose« aufzudecken. Der dritte Teil des Films konzentriert sich auf die bereits in der Exposition provokant aufgeworfene Frage: „Wie habt Ihr mit dem Adolf?“ Ein Standbild (E 51) zeigt in extremer Untersicht Robert in typischer Hitlerpose:

„An einem schönen Samstagnachmittag provoziert er ahnungslos eine Stunde der Wahrheit, die beim Märchengarten des Ludwigsburger Schloßparks beginnt. Adolf, ein deutsches Märchen. Seine Erscheinung wirkt magnetisch auf Leute, die man schon in der Vergangenheit aufgehoben wähnte. Er posiert mal mehr, mal weniger überzeugend, zuweilen entsetzlich frappant, eine unappetitliche Reminiszenz, aber auch ein Stück Nostalgie, je nach Bewußtseinslage. Politisch hat er nichts im Sinn, sagt er. Nein, *Mein Kampf* hat er nie gelesen – wann denn auch? Und er weiß überhaupt kaum etwas über Hitler und sein Drittes Reich. Gibt es da etwas, was man wissen sollte? – Wenn er auf Gleichgesinnte trifft, genügt ein gemeinsamer Glaube.“

Die Hitlerposen Roberts wirken nicht zuletzt aufgrund der Drehorgelmusik komisch; seine Antwort auf Brodmanns Frage (E 54), ob er die Posen Fotos oder Filmen entnommen habe, gerät unbeabsichtigt zum politischen Witz: „[...] so bewegt sich ja ein jeder, wenn der Papst kommt, der winkt ja auch so, oder Reagan, Ronald Reagan, da darf man nichts Politisches denken dabei, irgendwie.“

Diese „Stunde der Wahrheit“ im Ludwigsburger Schloßpark erweist sich als unfreiwillige „Prüfung“ verschiedener Spaziergänger, die sich ahnungslos mit Robert unterhalten, wobei sich vor allem diejenigen selbst bloßstellen, die ihre restaurative Gesinnung offenbaren. Das Filmteam rüstete Robert mit einem Funkmikrophon aus und drehte die Aufnahmen aus einiger Entfernung, so daß den Gesprächspartnern die Anwesenheit einer Kamera nicht unbedingt auffiel.⁴⁷⁸ In Einstellung 55 wird der Zuschauer Zeuge eines Gesprächs zwischen einem Parkbesucher und Robert/Adolf, die sich angeregt über die Faszination des Führers unterhalten. Die stolzen Bekenntnisse des Mannes über den Besuch der Hitlerschule und seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS werden gerade dadurch hervorgehoben, daß die Unterhaltung an dieser Stelle in fröhlicher Drehorgelmusik untergeht, die die gesamte Sequenz untermalt und die Verdrängung sowie Verharmlosung der Vergangenheit musikalisch nachempfendet. Außerdem führt diese Irritation des Rezipienten auf der Tonspur dazu, daß er erst recht besonders aufmerksam zuhört. Im folgenden Interview (E 56) spricht Brodmann mit Robert über die positiven („manche sind sehr begeistert“) und negativen Reaktionen auf seine Auftritte. Daran anschließend dokumentiert der Film ein ehrfürchtiges Zwiegespräch zwischen Robert und einem von Hitler begeisterten Spaziergänger (E 57). Diesmal ergreift Robert die Initiative mit Klagen über die „schlappe Bundeswehr“. Brodmann nimmt diese sehr fragwürdige und keineswegs unpolitische Gesinnung zum Anlaß, Robert nach seiner „inneren Position“ zu fragen (E 58). Seine Antwort, er sei „nicht

⁴⁷⁸ Vgl. dazu die Aussagen des Kameramannes Dietrich Lehmstedt: „Wir haben nicht mit versteckter Kamera gedreht. Aber durch eine größere Entfernung war es nicht allen Leuten klar, was wir gerade aufnehmen. Dadurch war er [Robert, F.B.] am freiesten in seiner Art zu beobachten, in seiner Art, mit den Leuten zu reden, mit Leuten umzugehen, weil in dem Moment, wenn die Kamera unmittelbar dabei ist, stört das das Verhältnis zu den Leuten, die mit ihm umgehen. So kam ein Dialog zustande, das war ansonsten kaum der Fall“. In: ALTHOFF, Burghard: *Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann*. 1993, S. G-12.

politisch“, sondern „neutral“, wird mit der Fortsetzung des Gesprächs im Park (E 59) sofort kontrastiert: Deutlich und erschreckend äußert er seine Begeisterung für den „kleinen Mann“ Hitler, der es von „ganz unten“ geschafft und den Menschen ja sogar eine „Chance“ gegeben habe, auszuwandern; selbst von den „stur“ Gebliebene(n) seien noch „manche davongekommen“. Seine bedenklich »rechten« Äußerungen stoßen auch bei anderen Parkbesuchern auf Zustimmung und sein Auftreten provoziert Bekenntnisse: Da lebt die schöne Jugendzeit im Dritten Reich wieder auf, werden Naziverbrechen heruntergespielt oder brechen Gefühle vom »ewig getretenen« Deutschen hervor. Die Bemerkung Roberts, heute sei alles schlecht, da die Eltern ihre Kinder „nicht mehr in ihrer Gewalt“ hätten, „weil sie nicht mehr hinschlagen“, benutzt Brodmann, um zum Schlußteil überzuleiten.

IV.8.2.5 Das filmische Resümee

Das »Resümee« beginnt mit einem Kommentar, der wie in der Exposition zu einer Portraitaufnahme Roberts (E 68) gesprochen wird:

„Traurig macht der Gedanke, daß Robert aus seiner elenden Kindheit heraus nicht den Weg fand zu dem, was ein junger Mann nach Jahren des Krieges seinen spontanen Bedürfnissen folgend wünschen konnte. Schürft man da etwas tiefer in seiner Geschichte, dann enthüllt sich das Bild eines Verzweifelten, der nach zwanzig oder mehr Jahren der Unterdrückung paradoxerweise die Hitlerähnlichkeit benutzte, um sich von Hitlers Folgen zu befreien [...]. Sein Weg ist die makabre Parabel eines deutschen Schicksals. Adolf eine Gaudi. Eine Absurdität, hinter der nach dem Lösen einiger Siegel auch eine Logik schimmert.“

Pointiert konzentriert Brodmann diese paradoxe Logik in den letzten Einstellungen (E 70 – E 72), in denen das Aufeinanderprallen der Gegensätze von Komik und Grauen kulminiert. Während Robert in einem Baum Kirschen pflückt, erklärt ein Nachbar, ehemaliger Angehöriger der Waffen-SS (mit einem Schäferhund an seiner Seite), daß Robert – gemeint ist Adolf – „der beste Mann sei“. Brodmann übernimmt den schon in der ersten Fassung vorhandenen Bildwitz: In der nächsten Einstellung zeigt eine Großaufnahme einen mit Kirschen als Ohrschmuck in die Kamera grinsenden Robert. Hier prallen rechtsextremistische Gesinnung und kindlicher Übermut aufeinander und verdeutlichen das groteske Schauspiel, den Schrecken und die Belustigung, wie es schon zu Beginn des Films auf der Kirmes anzutreffen war.

Im anschließenden Interview (E 79) erzählt Robert, daß er von seinen Brüdern immer „mitgezogen“ worden sei und spricht von der ständigen Kontrolle seiner Geschwister. In einer prägnanten Formel faßt Brodmann diese zentrale Aussage des Films zusammen:

Brodmann: „Mit anderen Worten: Sie wurden immer geführt.

Robert: Ja, so kann man sagen.

Brodmann: Und jetzt sind Sie der Führer.

Robert: Ja, ist doch auch schön. (lachend)“

Der Film endet (gipfelt) auf dem Obersalzberg: Bereits die Wahl des Ortes, unterstrichen durch die Drehorgelmusik und den dichten Nebel, weist Robert/Adolf als eine lächerlich spukhafte Erscheinung aus, und auch die SchlußEinstellung besitzt hohen Assoziationswert: Touristen posieren mit dem Hitler-Mimen unter dem Gipfelkreuz des Obersalzbergs. Makaber-skuril visualisiert der Film Passion und Gefolgschaft, die

einst Hitler genoß und nun dem grotesken Double zuteil wird, ein erschreckender Umstand, der auf den unreflektierten Umgang vieler Menschen mit der Vergangenheit hinweist. So komprimiert Brodmann am Ende die verschiedenen Ebenen, aus denen sich seine Film-Groteske zusammensetzt: Die Wahrnehmung des Grotesken sowie seine Analyse und Entlarvung durch das Groteske selbst, wobei allerdings – wie zur Warnung – ein bitterer Nachgeschmack für den Zuschauer bleibt.

IV.8.2.6 Fazit: Die Groteske als Mittel der Satire

Das eigentliche Gestaltungsprinzip des Films ist die »Groteske«, wobei diese nicht erst durch ästhetische Verformungen hergestellt werden muß, da sie bereits in der vorfilmischen Realität existiert. Brodmann deckt diese realgrotesken Elementen auf, wobei sein Angriffsziel eine weit verbreitete Haltung ist: restaurativ-reaktionäre Einstellungen vieler Bürger, die die nationalsozialistische Vergangenheit (immer noch oder wieder) nostalgisch verklären. Sein Aggressionsgrad gegenüber diesen Einstellungen ist stark ausgeprägt, so daß sich der dritte Teil des Films vor allem auf die Demaskierung der Parkbesucher konzentriert und diese entsprechend vorführt. Dies dürfte auch zur Verwendung des im Grunde fragwürdigen Mittels der Verschleierung der Aufnahmesituation geführt haben.

Allerdings kann diese zentrale Passage des Films erst im Kontext der Gesamtdramaturgie ihre volle Wirkung entfalten. Brodmann entwickelt dabei keine Dramaturgie der Ereignisse oder der Chronologie, sondern eine Dramaturgie der Wahrnehmungssteuerung. Nach Schwind handelt es sich bei dem Stilmittel der »Groteske« um ein Wahrnehmungsphänomen, das durch eine ungewöhnlich krasse „Abweichung von gewohnten Wahrnehmungsstrukturen“ entsteht und zu einem „massiven Angriff auf Kategorien der Weltorientierung“ führt. Das ruft emotionale Reaktionen hervor, die zwischen dem Empfinden von Grauen und einer Entladung der Spannung im Lachen schwanken.⁴⁷⁹ Diese Intention drückt sich auch schon im Titel aus: „... VON EINEM, DER AUSZOG, DEN FÜHRER ZU SPIELEN.“ Die Veränderung des Märchentitels „Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen“ spielt mit dem Wiedererkennungseffekt beim Zuschauer und weckt durch die Anspielung auf das Märchen Assoziationen an das Gruseln, um das es dort explizit geht.

Gleich zu Beginn des Films konfrontiert Brodmann den Zuschauer mit der Wahrnehmung des Grotesken. Die Atmosphäre des Rummelplatzes beinhaltet das »Schauen« und verbindet die Gegensätze »Lachen und Gruseln«. Die verblüffende Entdeckung des grotesken Gegenstandes – »Adolf Hitler« sitzt in einem Karussell –, wird durch einen ungläubig irritierten Kamerablick unterstrichen. Der Film spielt nun mit dieser grotesken Wahrnehmung einer eigentlich tabuisierten Sache: Indem Brodmann bewußt Einstellungen montiert, die Erinnerungen an kollektive Bilder wecken und einen hohen Wiedererkennungseffekt haben, erzielt er eine groteske Wirkung beim Zuschauer.⁴⁸⁰ Die Exposition fungiert quasi als Schau-Ebene, die eine direkte Reaktion des Rezipienten provozieren soll, wobei die Kirmesmusik diesen emotionalen Effekt unterstreicht.

Demgegenüber baut Brodmann den zweiten Teil des Films als Analyse-Ebene bzw. Ursachenforschung auf und ermöglicht dem Rezipienten so eine Distanzierung von den eigenen Reaktionen. Mittels erklärender Kommentarpassagen oder durch Selbstcharakterisierungen des Protagonisten veranschaulicht er, daß die

⁴⁷⁹ SCHWIND, Klaus: *Satire in funktionalen Kontexten*. 1988, S. 106 ff.

⁴⁸⁰ Zum Vergnügen durch das Sich-Vergewissern über formale Entsprechungen und zu den Bildern im Kopf vgl. DOELKER, Christian: *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*. 1989, S. 52 ff.

Ursachen für die groteske Maskerade ebenfalls bis ins Innerste paradox-grotesker Natur sind. Die Hälfte aller Kommentare erfolgt in diesem Filmabschnitt, während auf Musik völlig verzichtet wird.

Die so erzielte Distanz wie auch der distanzierte Kameragestus schärfen den Blick für den dritten Teil (Beobachtungs-Ebene), wo der Zuschauer Zeuge der (peinlichen und erschreckenden) Selbstentblößungen wird. Das Groteske der Erscheinung Robert/Adolf färbt nun auf alle ab, die sich ihm nähern: Diejenigen, die rechte Parolen von sich geben, wirken nicht weniger grotesk. Die freiwilligen Selbstbekenntnisse spiegeln einen gesellschaftlichen Zustand, der nachdenklich stimmt und selbst das Publikum nicht von der Lächerlichkeit bzw. dem Schrecken verschont. Im Schlußteil verknüpft Brodmann nochmals alle drei Wahrnehmungsebenen und läßt den Film mit dem Schlußbild auf dem Obersalzberg gipfeln.

Die drei Ebenen durchdringen sich bis in einzelne Einstellungen hinein und sind zum Teil gleichzeitig präsent: In den Interviewpassagen lösen sich beispielsweise Schau-Ebene und Analyse-Ebene ab oder ergänzen einander; im dritten Teil treten sogar alle drei Ebenen gleichzeitig auf. Auch die Reaktionen auf die groteske Erscheinung verhalten sich in Abhängigkeit von der Wahrnehmung, rufen einerseits Grauen, andererseits Lachen oder sogar beides zusammen hervor.

Auch in der ersten Filmfassung von Lehmstedt war das »Groteske« zu finden, doch blieb es wesentlich auf die Schau-Ebene reduziert. Distanzierungsangebote waren nur vage vorhanden, ebenso fehlte eine Normanbindung, so daß das groteske Phänomen für sich stand und der Zuschauer mit seinen Reaktionen allein gelassen wurde. Lehmstedt betonte den Einzelfall, indem er sich ganz auf die Person Robert konzentrierte. Im Gegensatz zu dieser individualisierenden Herangehensweise, suchte Brodmann hinter diesem einzelnen Symptom das allgemeine. So ist Robert für ihn „einer von vielen“, „einer von Hitlers Millionen Kriegsbeschädigten“, „die makabre Parabel eines deutschen Schicksals.“ Entsprechend kann er das Groteske, das scheinbar ein allgemeines gesellschaftliches Phänomen spiegelt, als normwidrig entlarven. Der Film kritisiert so eine verbreitete Haltung innerhalb der Bevölkerung, die sich in einer grotesken Erscheinung manifestiert und durch sie offensichtlich wird. Das Groteske selbst provoziert erschreckende Bekenntnisse. Indem Brodmann die Zuschauer über die Hintergründe des Grotesken aufklärt, macht er sie zu Komplizen seiner intendierten Kritik und fordert sie zudem auf, über die zentrale Frage des Films: „Wie habt ihrs mit dem Adolf?“, nachzudenken.

Gedanken über die politische Kultur machte sich Brodmann auch in vielen anderen Beiträgen dieser Jahre. Das folgende Kapitel soll einen Eindruck der zahlreichen Filme vermitteln, die sich mit politischen Themen in den achtziger Jahren im weitesten Sinne beschäftigen.

IV.8.3 Kritik an den gesellschaftspolitischen Verhältnissen

In vielen Filmen der achtziger Jahre übte Brodmann Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen sowie der politischen Kultur in der Bundesrepublik.

Nur ein Jahr nach KOHL UND RAU griff Brodmann erneut das Thema Wahlkampf auf: DIE WAHL NACH BARSCHEL — GEDANKEN ZUR POLITISCHEN KULTUR lautet der Titel seiner Dokumentation, die den Landtagswahlkampf 1988 in Schleswig-Holstein verfolgt, wo die Barschel-Affäre die politische Landschaft erschüttert hat. Brodmanns Interesse richtet sich auf die Frage, ob sich etwas im Verhalten der Politiker und Wähler verändert hat. Er beobachtet die beiden Spitzenkandidaten (Heiko Hoffmann von der CDU und

Björn Engholm von der SPD), aber auch die Basis, um zu erfahren, wie sich die Politik nach der Kieler Affäre bei den Wählern darstellt. Im Gegensatz zu dem CDU-Kandidaten erscheint Björn Engholm als „Superstar“, ein „smarter Politiker im Maßanzug“, der mit charismatischer Ausstrahlung seine Botschaften mediengerecht vermitteln kann. Brodmann beobachtet auch die Bemühungen des CDU-Abgeordneten Kerstenbrock, ein Konservativer der „härtesten Qualität“, der sich im Kieler Untersuchungsausschuß um rücksichtslose Aufklärung bemühte. Als „Nestbeschmutzer“ versagte ihm der Parteitag für die Neuwahl einen Platz auf der Landesliste. Nun geht er als „Stimmenfänger“ von Haus zu Haus und bewirbt sich um ein Direktmandat. Zumindest in dieser „ehrliehen Anstrengung“ ist ihm Brodmanns Sympathie sicher, auch wenn er Kerstenbrocks politische Überzeugungen nicht teilt.

1981 besuchte Brodmann in DIE BARACKE – BEOBACHTUNGEN AUS DER SPD-ZENTRALE⁴⁸¹ den Bonner Sitz des Parteivorstandes. Der Begriff »Baracke« – wie es im Parteijargon der SPD heißt, bezeichnet das »Erich-Ollenhauer-Haus«, das tatsächlich viele Jahre lang (noch bis zu Beginn der 70er Jahre) in einer Baracke untergebracht war. Brodmann ging in dieser Dokumentation – im Verlauf des Sommers 1981 – der Frage nach, was in der »Baracke« in einem Augenblick geschieht, da sich die größte Volkspartei aus verschiedenen Gründen in „Schwierigkeiten“ befindet: „Es war nicht so schwierig wie vermutet, mit Kamera und Mikrophon über die Schwelle des Ollenhauer-Hauses zu kommen“, berichtet Brodmann in seinem Kommentar, „aber was filmt man, wenn man einmal drin ist?“ Und kritisch stellt er fest: „Die wichtigen Leute, denen man dort begegnet, sind die gleichen, die auch anderswo meisterhaft zu schweigen oder ausweichend zu antworten verstehen.“

Bei genauerem Hinschauen stellt sich jedoch heraus, was wirklich spannend in der »Baracke« ist: „die Begegnungen mit Besuchergruppen, die aus der ganzen Bundesrepublik anreisen, um ihrem Parteivorstand guten Tag zu sagen.“ Wider Erwarten sind es nicht die Politiker, sondern die Besucher, die die Hauptrollen in Brodmanns Film übernehmen. Während sich die einen in vornehmes Schweigen hüllen, diskutiert die Basis „streitlustig“ über die Probleme der SPD, eine „ideale Beobachtungsstation für die Gesamtwetterlage“, so Brodmanns ironischer Kommentar. Als es jedoch um den innerparteilichen Konflikt von Aufrüstung einerseits und dem Selbstverständnis der SPD als Friedenspartei andererseits geht, wird das Fernsteam hinausgebeten. Die »Baracke« ist zwar offen für Besucher, Kritik darf aber nur hinter verschlossenen Türen geübt werden.

Besonders kritisch zeigen sich jedoch jugendliche Besucher, die insbesondere den Personenkult um Kanzler Schmidt anprangern, eine größere Beteiligung der »Jusos« an politischen Entscheidungen fordern und die Aufrüstungspolitik anfechten. Im Gegensatz zu diesen offenen Worten gestaltet sich das Selbstverständnis der SPD merkwürdig uneindeutig und kompliziert. Eine Sitzung der »Grundwertekommission«, die über die Hausbesetzerszene diskutiert, offenbart den Zwiespalt auch innerhalb der Partei: die eher konservative Ansicht über das egoistische Anspruchsdenken der jungen Generation steht einer liberalen Auffassung gegenüber, die für Verständnis und Toleranz wirbt. Mit diesem ungelösten Konflikt – ein Spiegel für den inneren Zustand der SPD – endet der Film.

Der Holocaust im Dritten Reich ist ein Thema, mit dem sich Brodmann immer wieder beschäftigt hat, und das er in DIE SYNAGOGUE IM HINTERHOF (1985),⁴⁸² erneut aufgreift. Im Hinterhof einer Mietskaserne

⁴⁸¹ Dieser Beitrag entstand für die Reihe UNTER DEUTSCHEN DÄCHERN von Radio Bremen.

⁴⁸² Auch dieser Beitrag entstand für die Reihe UNTER DEUTSCHEN DÄCHERN von Radio Bremen.

in Berlin-Charlottenburg überlebte eine Synagoge das Dritte Reich. Trotz des millionenfachen Mordes an ihrem Volk kehrten viele Juden wieder nach Berlin zurück. In einer sehr einfühlsamen Dokumentation sucht Brodmann nach den Spuren der Vergangenheit, nimmt teil am jüdischen Gemeindeleben und spricht mit Überlebenden des Holocaust über ihre Motive, in Deutschland zu bleiben bzw. wieder nach Deutschland zurückzukehren.

Im Gespräch mit einer Anwohnerin, das Brodmann parallel zu einem jüdischen Gottesdienst montiert (der unter Polizeischutz abgehalten wird), erfährt der Zuschauer, daß das jüdische Gotteshaus durch einen zynischerweise »glücklichen« Umstand von den Nationalsozialisten in der sogenannten »Reichskristallnacht« verschont blieb, denn in den umliegenden Häusern lebten auch Arier, deren Leben beim Brand der Synagoge stark gefährdet gewesen wäre. Ausschnitte aus einem Archivfilm über den Abtransport der Juden in die Todeslager erinnern an die NS-Greuel.⁴⁸³ Wie sehr die Vergangenheit noch in die Gegenwart hineinwirkt, offenbart das ghettoähnliche Leben jüdischer Kinder im heutigen Deutschland: Die Kindertagesstätten werden von der Polizei bewacht und durch hohe Zäune abgeschildert. Der Vorsitzende der jüdischen Gemeinde wird sogar mit einem kugelsicheren Auto und unter Begleitschutz zur Sabbat-Feier ins Gemeindezentrum gebracht. Die Betroffenen haben sich anscheinend an diese Schutzmaßnahmen gewöhnt.

In einem Altenheim erzählen die jüdischen Bewohner von ihrem Schicksal im Dritten Reich, ihrer Vertreibung oder Emigration in fremde Länder, die zum Teil für viele Jahre zur neuen Heimat wurden. Der Film räumt ihren Geschichten viel Raum ein (über 15 Minuten). Auf Brodmanns Frage, warum sie trotz der furchtbaren Erlebnisse nach Deutschland zurückgekehrt seien, erhält er stets die gleiche Antwort: Es sei ihre „Heimat“, das Land, das sie „lieben“ und in dem sie „aufgewachsen“ sind. Sie könnten zwar nicht vergessen, was ihnen und ihren Familien angetan worden sei, aber das gehöre nun der Vergangenheit an.

Der Film endet, wo er begonnen hat: mit einer Beerdigung auf einem jüdischen Friedhof. Die Trauergemeinde legt als Zeichen des Gedenkens Steine auf das Grab. Brodmann liest einzelne von der Kamera eingefangene Grabinschriften vor, auf denen immer wieder das Wort »Schalom« auftaucht: Die Sehnsucht eines verfolgten Volkes nach Frieden.

In GOETHES NAMEN – WIE MAN IN PARIS DEUTSCHE KULTUR VERKAUFT (1985) greift – wie der Titel bereits ankündigt – ein kulturpolitisches Thema auf. Brodmann geht der Frage nach, inwiefern das Goethe-Institut in Paris von der deutschen Regierung „gegängelt“ wird und ob bei der Vermittlung der deutschen Kultur, Politik und Sprache Einfluß von der Regierung in Bonn genommen wird. Angesichts eines in Deutschland als alarmierend empfundenen Rückgangs des Deutschunterrichts beobachtet der Film, wie die Vermarktung der deutschen Sprache betrieben wird. Die Mitarbeiter des Goethe-Instituts weisen den Verdacht einer Parteiabhängigkeit zurück, wenngleich die Gefahr des Parteienproporz bei der Besetzung von Stellen nicht ausgeschlossen werden könne. Offen bleibt, ob und inwieweit die kulturellen Einrichtungen tatsächlich abhängig von der Bonner Regierung sind. Der Film findet darauf keine eindeutigen Antworten. Dennoch bleibt eine unterschwellige Angst, es könne irgendwann einmal zu großer Einfluß genommen werden.

Kurz vor Brodmanns Tod entstand der Dokumentarfilm DIE REDE-WENDE – BEOBACHTUNGEN IM BUN-

⁴⁸³ Dieses Archivmaterial verwendete Brodmann bereits in seinem Dokumentarfilm AUSCHWITZ (1982), der im Rahmen der Reihe EUROPA UNTERM HAKENKREUZ entstand. Vgl. Kap. IV.5.3.

DESTAG (1988), in dem dieser nach den Gründen für die nachlassende Redekultur im deutschen Bundestag forscht. Die »Jenninger-Affäre«⁴⁸⁴, die beweise, daß „die Wirklichkeit doch die stärksten Drehbücher“ schreibe –, zwang Brodmann, seinen Kommentar zu aktualisieren. Der Film beobachtet und dokumentiert die meist sehr langweiligen Reden und kontrastiert sie mit rhetorischen und menschlich-emotionalen Glanzpunkten der Vergangenheit.

„Höhepunkt“ der Bundestagsbesuche, so der Kommentar, sei der Plenarsaal, wo „demokratische Kultur in Sprache umgesetzt“ werde, „Schauplatz akrobatischer Rhetorik: Flüge oder deren Absturzstelle.“ Diese ironische Bemerkung spielt nochmals auf Jennings Fauxpas an und wird unterstrichen durch eine Montage von Redeausschnitten, die die Langeweile der Zuhörer demonstrieren: Der Plenarsaal ist fast leer und die wenigen anwesenden Abgeordneten lesen Zeitung oder unterhalten sich. Der Plenarsaal verkomme zur „bloße(n) Schaubühne“, so Brodmann, und die Abgeordneten seien desinteressiert, während der Redner über die Klimakatastrophe – ein in der Tat sehr wichtiges und ernstes Thema – spricht.

Brodmann befragt Besuchergruppen nach ihren Eindrücken. Sie sind zum Teil sehr enttäuscht und empört darüber, daß nur so wenige Abgeordnete anwesend sind. Einige empfinden das Ganze als eine „lächerliche“ Veranstaltung. Brodmann blättert im „Prachtband“ des Bundestages, das in seinen Abbildungen vom vollbesetzten Plenarsaal „Wunschbilder“ anbietet, die mit der Realität nichts zu tun haben. Lediglich zu wichtigen Abstimmungen kommen die Abgeordneten von ihren Büros in den Plenarsaal herüber. Doch es gibt immer noch „Leute mit einem ungetrübten Staatsverständnis“, einem unerschütterlichen Vertrauen in die Politiker, wie einige positive, sichtlich beeindruckte Statements belegen.

Der Film stellt dagegen eine „schrumpfende Redekultur“ fest: Die meisten Abgeordneten lesen vom Blatt ab und zeigen kaum oder gar keine rhetorischen Fähigkeiten. Zur Untermauerung seiner These montiert Brodmann verschiedene negative Beispiele und deckt so die verwendeten Worthülsen und Sprachfloskeln auf. Sein Vorwurf: Die Redner benutzen „handliche Formeln“, einen „falschen Konjunktiv“ und verkünden „mehr Glaubensbekenntnisse als klare politische Inhalte.“ Die „Sprachlosigkeit“ der Abgeordneten veranschaulicht eine Szene, in der auf Zwischenfragen nur stotternde, komplizierte oder nichtssagende Antworten gegeben werden. Die Komplexität der politischen Prozesse führe zu einer Experten- und Fachsprache, die für Außenstehende kaum zu verstehen sei, lautet Brodmanns resignatives Urteil.

Er hebt jedoch auch eine positive Ausnahme hervor: Eine Abgeordnete zeigt sich in ihrer Rede ehrlich und offen und gibt ein klares Selbstbekenntnis von sich. Diese „Glaubwürdigkeit“ finde man, so Brodmann, bei den meisten Politikern kaum noch. So konfrontiert Brodmann die negativen Beispiele mit rhetorischen

⁴⁸⁴ Aufgrund seiner äußerst ungeschickten Rede zum 50. Jahrestag der sogenannten »Reichskristallnacht« am 9. November 1938 mußte der Bonner Bundestagspräsident Jenninger 1988 zurücktreten. In seiner Rede versuchte er, die damalige Zeit aus ihren Umständen heraus verständlich zu machen, sprach vom „Faszinosum“ jener Jahre und dem „politischen Triumphzug Hitlers“: „Aus Massenarbeitslosigkeit war Vollbeschäftigung, aus Massenelend so etwas wie Wohlstand für breitesten Schichten geworden. [...] Machte nicht Hitler wahr, was Wilhelm II. nur versprochen hatte, nämlich die Deutschen herrlichen Zeiten entgegen zu führen. War er nicht wirklich von der Vorsehung auserwählt, ein Führer, wie er einem Volk nur einmal in tausend Jahren geschenkt wird? [...] Und was die Juden anging: Hatten sie sich nicht in der Vergangenheit doch eine Rolle angemaßt, die ihnen nicht zukam? [...] Hatten sie es nicht vielleicht sogar verdient, in ihre Schranken gewiesen zu werden?“

Obwohl niemand in Bonn Jennings persönliche Integrität anzweifelte, konnte seine Rede, auch wenn sie anders gemeint war, nicht so im Raum stehen bleiben. Binnen eines Tages mußte Jenninger zurücktreten. Vgl. dazu auch FINKE, Friedrich: *Zum Fall Jenninger. Ein Lehrstück westdeutscher Meinungsfreiheit*. In: Deutschland in Geschichte und Gegenwart. 1988, S. 1ff.

Sternstunden der Vergangenheit: Viele dieser Redeausschnitte (aus dem Off und unterlegt mit den jeweiligen Fotos der Politiker) von Carlo Schmid, Thomas Rehler, Fritz Erler, Franz Josef Strauß, Herbert Wehner, Willy Brand, Rainer Barzel und Helmut Schmidt sind auch den Zuschauern noch in guter Erinnerung. Vorbilder und positive Ausnahmen der Gegenwart seien Bundespräsident von Weizsäcker, der bei den Bürgern eine entsprechend hohe Glaubwürdigkeit genieße, Johannes Rau oder auch Ingrid Mattäus-Meier. Ein Redeausschnitt belegt, daß sie verständlich, frei, engagiert und bildlich reden kann. Allerdings wird diese positive Entdeckung durch einen Schwenk über die leeren Ränge – im Gegensatz zur vollbesetzten Zuschauertribüne – ironisch demontiert: Gute Reden werden häufig gar nicht wahrgenommen.

Eine Lösung bietet die Bonner Rednerschule, wie das Beispiel eines Abgeordneten beweist. Doch „für viele“ scheint diese „wie ein Gang zum Eros-Center zu sein“, „als wenn es eine Schande wäre, nicht ein geborener Redner zu sein.“ Zu einer Großaufnahme der Deutschlandfahne und einem Schwenk auf die Baustelle des neuen Parlaments stellt Brodmann die kritische Frage: „Was ist der Sinn von Reden im Bundestag? Ketzerische Schlußfrage: Hat hier jemals eine Rede dazu geführt, daß anders entschieden wurde, als man es eh schon erwarten konnte?“ In seinem Fazit spielt Brodmann nochmals auf die »Jenninger-Affäre« an:

„Man könnte ja nach der jüngsten Erfahrung auch darüber nachdenken, daß das Reden gelernt sein will als Kunst, Gedanken zu vermitteln, die nicht grundlegend mißverstanden werden. Ohne diese Einsicht wäre hier die nächste Absturzstelle schon eingeplant.“

Die Kamera fährt bei diesem letzten Satz nah an eine Baustelle heran und zeigt ein tiefes Loch. Aus dem Off erklingt – leicht verfremdet – die Nationalhymne.

Kritisch setzte sich Brodmann jedoch nicht nur mit den Verhältnissen in Deutschland, sondern auch der Schweiz, seinem Heimatland auseinander. Aus der Distanz, die er durch sein berufliches Exil in der Bundesrepublik gewann, und die unter Umständen den Blick erst recht für Mißstände schärfte, verfolgte er mit großem Interesse die politische Entwicklung seines Vaterlandes und drehte zahlreiche Filme über die Schweiz. Das folgende Kapitel beleuchtet Brodmanns zwiespältiges Verhältnis zu seiner Heimat.

IV.9 Schweizer Zyklus

IV.9.1 Der kritisch-distanzierte Blick auf die Heimat

Immer wieder beschäftigte sich Brodmann in seinen Filmen mit der Schweiz, seinem Heimatland, meist in kritischer Reflexion der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Themen und ästhetische Umsetzungen sind dabei ebenso vielfältig und variationsreich wie sein gesamtes Werk.

In *RHAPSODIE IN GIPS* (1968), produziert für die Reihe *ZEICHEN DER ZEIT*, beobachtet Brodmann in St. Moritz die SOS-Männer bei der Bergung verunglückter Skifahrer, den Abtransport der Verletzten und deren Behandlung in einer Unfallklinik. Er hielt sich dabei streng an das Prinzip der Sendereihe, nur »echte« Ereignisse und Situationen festzuhalten. Das wurde möglich durch die Bereitschaft der Rettungsmannschaften, bei ihren Einsätzen den Kameramann (Michael Busse) auf einem Unfallschlitten mitzunehmen. Der Film führt dem Zuschauer vor Augen, wie absurd der Wintersport als Massentourismus eigentlich ist und zeigt vor allem seine Gefährlichkeit für die Gesundheit:

„Die gerühmte Bergeinsamkeit hat die Menschen verlockt, sich zu neuen Massen zu ballen. Die Flucht aus dem Gewühl der Stadt endet im Gewühl auf schneebedeckter Alm. [...] Das Naturerlebnis steht im zweiten Rang hinter dem Bedürfnis nach körperlicher Betätigung und Bestätigung. Für das Bewußtsein, noch mit Saft und Schwung dabei zu sein, nimmt der Skiläufer auch Opfer und Risiken in Kauf.“

So kontrastiert Brodmann Bilder vom Schneetourismus mit der erschreckenden Realität zahlloser, oft vermeidbarer Unfälle. Im Detail wird die Behandlung und Operation schwieriger Knochenbrüche in einer Unfallklinik gezeigt, die auf Skiunfälle spezialisiert ist und ihre Operationstechnik entsprechend perfektioniert hat. Der Titel *RHAPSODIE IN GIPS* drückt die ironisch-kritische Haltung Brodmanns aus, der kopfschüttelnd die Auswüchse des Massentourismus registriert und bereits 1968 vor den Folgen warnt: „Das Dorf ist bis auf kleinste Überreste Hotelpalästen gewichen, die griechische Reeder, orientalische Potentaten, prominente Filmstars und Plutokraten aller Sorten zu ihren Stammgästen zählen.“

Per Teleobjektiv schieben sich die unzähligen Skilifte zu einer grotesken gigantischen Maschinerie zusammen; Originalgeräusche von Seilen und Motoren klingen wie elektronische Musik. Diese fast futuristisch anmutenden Montagen unterstreichen Brodmanns Kritik am ausufernden Massentourismus:

„4350 Liftanlagen laufen in den Alpenländern. 4350! Sie bieten in jeder Wintersaison acht bis neun Millionen Urlaubern die Möglichkeit, mühelos und schnell auf die Höhen zu kommen, von denen sie noch schneller wieder heruntersausen, fünfmal, zehnmal, zwanzigmal am Tag.“

Wie große Mückenschwärme oder Ameisen wirken die Skiläufer aus der Froschperspektive. Die Kamera blickt herab auf eine »Choreographie« der auf- und abfahrenden Lifte, lange Menschenschlangen und riesige Auto-Parkplätze, alles in Miniaturgröße und von oben fast schon absurd:

„Die alljährlich vermehrten Verkehrsanlagen können mit der wachsenden Gästezahl kaum Schritt halten, aber an das Schlangestehen hat sich der Skisportler gewöhnt, es ist im hektischen Rauf und Runter eine erzwungene Ruhepause. Der Skibegeisterte wird zum Glied in einem Paternosterlift.“

Jeder Einsatz der Rettungssanitäter wird per Lautsprecherdurchsage durchgegeben. Brodmann montiert die SOS-Hilferufe mit Bildern von sich sonnenden oder speisenden Touristen auf den Terrassen der Berghütten, die völlig gleichgültig (z.T. dösend) die Durchsagen hinnehmen. Ihre schläfrige Gelassenheit wird mit den Bildern der Unfallopfer, die zum Teil vor Schmerzen schreien, kontrastiert.

„Erstaunlich ist, wie viele Unglücksoffer ihre Gipsbeine dort spazieren führen, wo sie eigentlich – wenigstens vorläufig – nichts mehr zu suchen hätten. [...] Die Unbefangenheit, mit der sie durch die Landschaft humpeln, zeigt, wie gut es der skifahrende Mensch gelernt hat, mit dem Gipsbein zu leben.“

Ironisch registriert der Film die Anzeichen eines regelrechten „Gipsbeinkultes“, der sogar schon die Modewelt ergriffen hat, die in ihren Werbefotos mit dem „Mißgeschick“ Gips kokettiert. Der Film problematisiert die Kehrseite eines Massentourismus, der bemüht ist, die Gefahren der Umweltzerstörung und Gesundheitsgefährdung einfach zu leugnen.

ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN (1971), ebenfalls für die Reihe ZEICHEN DER ZEIT entstanden, richtet seinen kritischen Blick auf die Waffenexportgeschäfte der Schweiz, insbesondere auf die Auslieferung von Waffen in Krisengebiete, die von der Schweizer Regierung mit einem Embargo belegt wurden. Der Film zeigt die Widersprüchlichkeiten eines neutralen Kleinstaates, der zumindest in seinem Selbstverständnis als Wiege der »Humanitas« gilt (Rotes Kreuz, Genfer Menschenrechtskonvention) und dennoch Waffenexporte tätigt. Der Film beginnt mit der Schweizer Nationalhymne, gesungen von einem Männerchor. Brodmann bezeichnet diese als veraltet und verweist auf Dürrenmatt, der einen neuen, aber nicht sehr patriotischen Psalm schrieb. Zu einer Montage aus teils idyllischen, teils abschreckenden Bildern der Schweiz rezipiert ein Sprecher den ironisch-sarkastischen Text Dürrenmatts, der deutlich Kritik an der Schweiz und am Schweizer Militär übt.⁴⁸⁵ Brodmann versucht eine Erklärung: Dürrenmatt habe provozieren wollen, kritisiere in seinem Psalm die militärische Tradition und das folkloristische Gepräge des Militärs. Der Film thematisiert jedoch nicht das Militär allgemein, sondern den (unmoralischen) Waffenhandel, der in der Bevölkerung scheinbar auf breite Zustimmung stößt. Dies offenbart sich beispielsweise in der von Dürrenmatt in seinem Psalm attackierten Folklore: Andenkenläden in Zürich verkaufen unter anderem auch Requisiten aus den Weltkriegen, mit denen sie phantastische Umsätze machen. Ein historischer Umzug mit uniformierten Kreuzrittern, Kanonen und Marschmusik („kriegerische Reminiszenzen“) spiegelt die Kriegsromantik, die in den Heldendenkmälern („Zeugen ruhmreicher Vergangenheit“) gipfelt, etwa zu Ehren der Sempacher Schlacht, wobei der Ort Sempach zum Wallfahrtsort für Touristen, so Brodmann, verkommen sei (illustriert an der Gaststätte »Wirtschaft zur Schlacht«).

Doch dieser eher »harmlose« Umgang mit der militärischen Vergangenheit sei, so die filmische Argumentation, nicht mit der Tragweite der Waffenexporte zu vergleichen, wenngleich jener vielleicht den Nährboden für den unbedenklichen wirtschaftlichen Umgang bereite: Brodmann sucht eine Munitionsfabrik auf und weist auf die Verflechtung von Staat, Militär und Industrie hin („viele Offiziere“ seien „in der Industrie“ beschäftigt). Der Film kritisiert insbesondere den Waffenexport in Kriegs- und Krisengebiete der Dritten Welt trotz Embargo-Vereinbarungen. Brodmann bezieht sich auf einen aktuellen Fall: Obwohl die Schweizer

⁴⁸⁵ In seinem fünfzehn Jahre später entstandenen Portrait DÜRRENMATT – ODER WAS HAT EIN SCHWEIZER GEGEN DIE SCHWEIZ? (1986) wiederholt Brodmann diese antithetische Eingangsszene: Zitate aus Dürrenmatts Psalm werden mit Bildern eines Männerchores, der die Nationalhymne singt, montiert.

Waffenfabrik Bührle Waffen in Krisengebiete lieferte, fiel das Urteil des Bundesgerichts relativ milde aus. Alarmiert durch den Bührle-Skandal strebt der »Friedensrat«, bestehend aus Kriegsdienstverweigerern und Armeegegnern eine Volksabstimmung an; sie wollen die Öffentlichkeit aufrütteln und die Rüstungsindustrie unter Kontrolle stellen, damit nur die Ausfuhr von Waffen in neutrale Länder erlaubt werde. Brodmann bleibt pessimistisch, denn Waffenexporte und Armee seien in der Schweiz „heilige Kühe“.⁴⁸⁶

So gibt es selbst unter scheinbar religiösen Menschen Befürworter der Waffenexporte, wie Brodmann bei einer Umfrage von Kirchgängern erfahren muß. Der Züricher Waffenlauf, eine Art Militärspiel, das jeden Sonntag stattfindet, bestätigt zudem diese weit verbreitete Haltung. Die Teilnehmer dieses paramilitärischen Wettkampfes, der nur unter Männern ausgetragen wird, müssen neben ihrer Laufstärke (zwanzig Kilometer durch den Wald) auch ihre Fähigkeiten beim Schießen auf einen Gegner (Pappsimulationen) unter Beweis stellen. Ein weiterer beliebter Volkssport ist in der Schweiz das Scheibenschießen. Ironisch weist Brodmann dabei auf den Nationalhelden Wilhelm Tell hin, dem man anscheinend nacheifere und befragt an einem solchen Schießstand einige Männer zu ihrer Meinung über die Waffenexporte. Generell herrscht bei ihnen die Auffassung, daß die Schweizer Waffenindustrie Exporte tätigen müsse, um wirtschaftlich überleben zu können. Ihre unreflektierten Aussagen kommentiert Brodmann als „abstruse Ansichten des kleinen Mannes.“

Diese Sequenz vom Volkssport »Schießen« kontrastiert der Film mit einer Schulstunde in einer gymnasialen Oberstufenklasse, die sich mit der Geschichte des Roten Kreuzes auseinandersetzt. Deutlich wird, daß der Humanitätsgedanke – zumindest im schweizerischen Selbstverständnis – ein urschweizerisches Phänomen darstellt, und Brodmann konfrontiert den Sprecher des Verteidigungsministeriums mit der selbst auferlegten humanitären Verantwortung der Schweiz. Dieser verurteilt zwar Exporte in Krisengebiete, befürwortet aber generell Waffenexporte. Auch hier vermutet Brodmann den Einfluß von Banken und Industrie („als kräftige Lobby“) auf die Politik. Unterstrichen wird diese Annahme durch die Montage von Bildern, die verschiedene Bankhäuser rund um das Bundeshaus zeigen. Zu Aufnahmen aus der „Waffenschmiede“ Bührle weist der Kommentar auch auf die NS-Vergangenheit der Schweiz hin, die sich eben nicht so neutral verhalten hätte, wie viele gerne glauben möchten. Damals verdiente die Schweizer Industrie an Waffenexporten an das Dritte Reich.

In seinem Fazit bleibt Brodmann nur, den aus seiner Sicht militanten Geist in der Schweiz anzuprangern: „Wer mit Waffen umgeht, kann bei der Wahl seines Umgangs nicht zimperlich sein.“ Der Film endet mit Bildern von Soldaten, die auf einem Übungsgelände einen militärischen Angriff proben. Im Abspann ist noch einmal eine Waffenmunitionsfabrik zu sehen: In einer resignativen Stimmung klingt der Film aus. Diese Thematik beschäftigt Brodmann in den folgenden Jahren immer mehr. 1973 erscheint sein Buch »Schweiz ohne Waffen«, in dem er von einer zukünftigen Schweiz träumt, die per Volksentscheid ihre Armee abschafft. Neun Jahre später beginnt er, die „Gruppe Schweiz ohne Armee“, die – ohne Kenntnis seines Buches – diese Utopie verwirklichen möchte, mit der Kamera über mehrere Jahre hinweg zu begleiten. Das Resultat dieser Langzeitbeobachtung, sein Dokumentarfilm DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH, wurde 1987 ausgestrahlt. Der Film wird aufgrund seiner besonderen thematischen Bedeutung und Komplexität in Kap. IV.9.3 einer Einzelanalyse unterzogen.

⁴⁸⁶ Sein Film DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH (1987) problematisiert das gesellschaftliche Tabu, über die »heilige Kuh« Armee zu sprechen oder diese gar in Frage zu stellen.

Nicht weniger kritisch und explosiv als *ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN* entpuppt sich Brodmanns Film *SCHLUPFWINKEL SCHWEIZ* (1972) – wiederum für die Reihe *ZEICHEN DER ZEIT* produziert, der das Problem Steuerflucht, Bankgeheimnis und Wirtschaftskriminalität problematisiert. Provozierend lautet sein Untertitel entsprechend: *BEOBACHTUNGEN IM ASYL DER MILLIONÄRE*, wo Unternehmer ihr Geld deponieren, um keine Steuern in ihrem Land zahlen zu müssen, und Industriekonzerne Teile ihrer Gewinne über Schweizer Tochterfirmen leiten, die meist nur aus einem Briefkasten bestehen. Dieses Geld wird dann in Schweizer Immobilien angelegt, um einen Hauptwohnsitz in der Schweiz vorzutäuschen. Brodmann kritisiert vor allem das Verhalten der Bankhäuser, für die die Wahrung des Bankgeheimnisses an erster Stelle steht, während die Frage, ob es sich um Wirtschaftskriminalität handelt, dabei kaum interessiert. Symbolisch beginnt und endet der Film mit dem Geräusch einer im Off rollenden Geldmünze und dem Bild eines Banktresors. Das Thema ist damit bereits angedeutet: Es geht um Geld, Macht und Banken.

Zu Beginn der Exposition präsentiert Brodmann dem Zuschauer eine Modell-Landschaft der Schweiz, eine Miniaturschweiz, durch die Touristen wandeln, eine „Sonntagsschweiz“, die sich von ihrer besten Seite zeigt: Alpen, Schlösser, Dörfer, Kirchen, und in der ihre Einwohner ewig glücklich leben, ohne Soldaten, ohne Polizei, ohne Steuern. Alles „zur Ehre unseres Schweizerlandes“ zitiert Brodmann ironisch das Programmheft der Veranstalter:

„Und tatsächlich gehen da nun täglich viele Eidgenossen herum, der Huldigung zu huldigen, entzückt und auch ein wenig stolz beim Wiedererkennen all des Sehenswerten, das da die Vorfahren und der liebe Gott im Schatten der Alpenkämme gewerkelt haben. Die Schöpfer der Miniaturschweiz sind bei der Schilderung dieses Paradieses recht euphorisch geworden.“

Brodmann nimmt diese geradezu euphorische, unkritische und unreflektierte Selbsteinschätzung auf und kommentiert sie mit der ironischen Feststellung, daß die Verhältnisse in der Tat „paradiesisch“ sein müßten, da die „Großen der Welt“ sich ausgerechnet in der Schweiz angesiedelt hätten, „um von den günstigen Steuersätzen des reichen Alpenländchens zu profitieren.“ Konkret benennt und zeigt der Film diverse deutsche Großunternehmen, die die Schweiz als Steueroase nutzen (z. B. Bosch, Volkswagen AG, Bleyle, BASF, Springer, Persil-Henkel) und prangert zudem den „Ausverkauf der Heimat“ an, der den Zuschauern wie ein Spiegel vorgehalten wird: Ein Dorffest für Touristen mit Volksmusik, Gesang und Grillwürstchen dokumentiert, wie „tessinische Ursprünglichkeit“ zur „Erbauung vorwiegend deutschsprachiger Gäste“ zelebriert wird:

„Zyniker sprechen vom Tessin, der fest in deutscher Hand sei, nationalbewußte Eidgenossen beklagen den Ausverkauf der Heimat, und die Tessiner freuen sich, daß sie als einstige Armenhäusler der Schweiz auch einmal zu Geld kommen.“

Bilder von Tretbooten, Segelschiffen auf den Lago Maggiore, der Touristenstadt Ascona, von überfüllten Uferpromenaden, Autoschlangen und vollbesetzten Kaffeehäusern veranschaulichen, daß Massentourismus die Gegend beherrscht, in der einst prominente Künstler und Schriftsteller zu finden waren. Bitter und fast zynisch klingt Brodmanns Feststellung: „Im Sog der Prominenz rückten die germanischen Heerscharen an und gaben mit ihren Sitten und Wünschen der Landschaft ein neues Gepräge.“ Demonstrativ weist die Kamera auf den dichten Verkehr, Touristenströme, Verkaufsstände mit Andenken und Kitsch hin. Von den

Kaffeehäusern der „vorwiegend deutsch sprechenden Gesellschaft, in der sich – alles inbegriffen – Urlauber wohligh unter die Leute mischen“, schwenkt sie auf häßliche Betonbauten, „komfortable Fluchtburgen“, „Betonfassaden“, die die Landschaft verschandeln. Der einfache „Neckermannkunde“ setze sich hier „dem erstrebenswerten Verdacht aus, ein millionenschwerer Flüchtling“ zu sein. Aber auch die »wirklich« Reichen haben den Schweizer Boden erobert, beispielsweise auf dem „Alemannenhügel“ zwischen Ascona und Ronco. Die Kamera fährt (in einem Auto) an verschiedenen luxuriösen Villen vorbei, von der eine noch größer und pompöser ausgestattet zu sein scheint als die andere. Brodmann konfrontiert den Fernsehzuschauer mit seiner provozierenden These, daß sie als Bürger der Bundesrepublik alle „mitgebaut“ hätten, „ohne es zu ahnen“: „Denn die Löcher, die die Steuerflüchtlinge im deutschen Finanzhaushalt hinterlassen haben, müssen gestopft werden von denen, die sich nicht in die Schweiz verkrümmeln konnten.“ Mit dieser Äußerung macht Brodmann die Zuschauer zu Verbündeten seiner Empörung; zu Bildern der „Germanenküste“ läßt er ein Lied des Kölner Kabarets »*Floh de Cologne*« aus dem Off einspielen, das „skurrile Vorschläge für eine neue Nutzbarmachung dieser Gegend“ anbietet:

„Die [Reichen; F.B.] sollen gehen an den Genfer See [...] und sollen sich dort einen Privat-Zoo einrichten [...] für sich selbst. [...] Sie sollen leben in Saus und Braus, das ist tausendmal besser, als wenn sie unsere Arbeitskraft ausbeuten. Die sollen alles haben, nur keine Macht mehr. Und sonntags, wenn die Arbeiter mit ihren Familien in den Zoo gehen und die maßlose Prunksucht der Reichen belächeln, werden sie den Kopf schütteln und sich fragen, wie sie nur solange auf die reinfallen konnten. [...]“

Eine Kontrastmontage von häßlichen Hotelburgen, Baustellen sowie Satellitenstädten einerseits und idyllischen Dörfern andererseits spitzt die Interessenskollisionen zu, denn ehemalige Notstandsgebiete erblühten wirtschaftlich durch den Tourismus, während die wunderschöne, reizvolle Landschaft mehr und mehr durch Hotelburgen zerstört wird.

Der Film hinterfragt jedoch nicht nur die Immobiliengeschäfte, sondern auch das Schweizer Bankwesen, denn, so Brodmanns These, die Banken böten „Asyl für Millionäre aller Sorten“ und schützten auch Wirtschaftskriminelle, da nicht nach Herkunft und Besitzverhältnissen sogenannter „Nummernkonten“ gefragt werde: „Das Schweizer Bankgeheimnis ist eingebettet in Gesetze, die einen Denunzianten schneller vor den Richter bringen als einen Gauner, der zu denunzieren wäre.“ Totaler Respekt vor dem Besitz, so die filmische Argumentation, beherrsche die Schweizer Geldwelt, die ohne eine „Spur selbstkritischer Reflexion“ für ihre Geldinstitute werbe. Die Kamera fährt in einem Tresorraum nahe an die Nummernfächer heran, in denen – so Brodmanns Spekulation – vermutlich „Fluchtmilliarden von Volksvermögen aus Entwicklungsländern“ liegen, sicher vor „rechtmäßigem Zugriff“. Doch die Kritik am „ominösen Bankgeheimnis“ sei nicht erlaubt: Mitten auf der berühmten Bahnhofstraße von Zürich berichtet Brodmann von der ablehnenden Haltung der Banken, die „das Vorhaben des deutschen Fernsehens, den ‘Schlupfwinkel Schweiz’ als ‘Zeichen der Zeit’ zu sehen“ boykottierten. Vor laufender Kamera liest er einige exemplarische Antworten der „Gnome Zürichs“ vor, die er um ein Interview gebeten hatte. So lehnte der Schweizerische Bankverein ein Gespräch ab, weil ihm die Person Brodmanns bzw. seine in der Schweiz bekannte links-liberale kritische Haltung nicht genehm ist:

„Aus der publizistischen Tätigkeit des uns vorgeschlagenen Interviewers ergeben sich für uns im vorliegenden Fall erhebliche Zweifel, und wir möchten Ihnen vorschlagen, uns geeignetere Berichterstatte zu nennen.“

Die Schweizerische Kreditanstalt zweifelte noch direkter an einer „sachbezogenen Berichterstattung“ Brodmanns und wollte unter drei oder vier Journalisten einen aussuchen, „dem wir unsere Räume für Filmaufnahmen öffnen.“ Hier demaskiert der Film die Schweizer Banken mit ihren eigenen Waffen. Die Interviewverweigerung spiegelt sehr deutlich, was Brodmann in seinem Film anprangert: „Kritische Beobachtungen sind hier nicht erwünscht, und wenn es schon sein muß, dann wollen sie sich ihre Kritiker wenigstens selber aussuchen.“ Mit dieser unfreiwilligen Selbstentblößung endet der Film. In der letzten Einstellung wird ein Banktresor geschlossen, ein symbolisches Bild für die Verweigerungshaltung der Schweizer Banken, das Brodmann sarkastisch kommentiert: „Und wies da drinnen ausschaut, geht keinen was an.“

Der Film erreicht seine kritische Stoßrichtung vor allem durch den kritisch-provokanten Kommentar und zahlreiche Kontrastmontagen, die idyllische Landschaftsbilder und häßliche Hotelburgen einander gegenüberstellen. Im letzten Drittel knüpft der Film an den Anfang an und beleuchtet die Hintergründe des Bankgeheimnisses sowie der Nummernkonten. Brodmann nutzt die Verweigerungshaltung der Banken zur Untermauerung seiner intendierten Kritik am Schweizer Bankwesen, das unfähig zu selbstkritischer Reflexion zu sein scheint. Insgesamt ist dieser Beitrag jedoch sehr komplex und phasenweise auch recht verwirrend gestaltet, da Brodmann auf zu viele Aspekte gleichzeitig eingeht und den Zuschauer zudem mit unglaublich vielen Details bombardiert. Die On-Moderationen wirken dabei zwar nicht störend, erscheinen aber – bis auf das letzte Statement – unnötig, da ihr Inhalt auch über den Off-Kommentar hätte vermittelt werden können.⁴⁸⁷ Die Studio-Ansprache mutet zudem sachlich-steril und wenig ansprechend an, eher belehrend. Der Film arbeitet nicht unbedingt mit ästhetischen Raffinessen, teilweise erscheinen die Bilder wie Illustrationen des Kommentars (Belege seiner Thesen). Auffällig ist der bittere Unterton Brodmanns, der seine persönliche Anteilnahme verrät.

1977 folgten zwei Themen, die sich mit der Schweiz – zumindest indirekt – beschäftigen bzw. dort verortet sind und auch diesem Kapitel zugeordnet werden könnten. Es handelt sich um zwei bereits besprochene Filme: *TOD EINER ZEITUNG – ODER WIE BASEL ZU EINEM MONOPOLBLATT KAM* und *RUDOLF STEINER – RECHERCHEN AUF DEM ANTHROPOPHENHÜGEL*, der für die Reihe *MAGISCHE NAMEN* entstand. Das Portrait *PESTALOZZI – DER ALTE UND DER NEUE* (1981), ebenfalls für die Reihe *MAGISCHE NAMEN* produziert, übt zwar sehr deutlich Kritik an der schweizerischen Gesellschaft und ihrem Schulsystem, dennoch wird der Film hier ausgeklammert, da er sich aufgrund des Kontextes der Reihe vor allem auf die Persönlichkeit Pestalozzis konzentriert und diese in den Mittelpunkt rückt.

Im selben Jahr entstand auch *SOS AM PIZ PALÜ* (1981), eine »Neuaufgabe« seines Films *RHAPSODIE IN GIPS* (1968), allerdings in verschärfter Form. Während sein Film über den Skisport und seine Risiken noch sehr humorvoll und ironisch gestaltet ist, wird in *SOS AM PIZ PALÜ* eine gewisse Verbitterung und Resignation des Autors spürbar. Der Film dokumentiert die Konsequenzen der Überschätzung von Bergsteigern in den Alpen, die dort nicht selten tödlich verunglücken. Das Fernsehteam begleitet die Einsätze eines Rettungshubschraubers am Piz Palü und beobachtet die Arbeit von Piloten, Ärzten und Bergführern, wobei es

⁴⁸⁷ Dies entsprach einer redaktionellen Vorgabe, der Brodmann allerdings nur ungern nachkam, da diese On-Kommentierungen die dramaturgische Geschlossenheit seiner Beiträge störten. Ab 1970 sollten im Sinne einer stärkeren Personalisierung und als Antwort auf die Manipulationsdebatten dieser Jahre An- und Zwischenmoderationen dem Zuschauer verdeutlichen, daß journalistische Individuen zu ihnen sprechen, nicht die anonyme Institution Fernsehen. Vgl. hierzu Kap. IV.1.6 der Arbeit sowie ERTEL, Dieter: *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*. 1992, S. 54.

auch um den Massentourismus in den Schweizer Alpen geht.⁴⁸⁸ Während sein ZEICHEN DER ZEIT-Beitrag von 1968 trotz erschreckender Passagen humorvoll und leicht erscheint, wirkt die Dokumentation aus dem Jahr 1981 ernst und abschreckend. Die Bergung verunglückter Bergsteiger sei zu einem „Geschäft mit der Rettung“ verkommen: Mehrere Rettungsstationen kämpfen um das Rettungsmonopol. Brodmann entdeckt eine Ausnahme, ein kleines Rettungsteam, dessen Vertrauen das Fernsteam erst erwerben mußte, um überhaupt drehen zu können. Das Team begleitet die Rettungsmannschaft („alles sind Familienväter“) bei verschiedenen Bergungseinsätzen.

Gleich zu Beginn verfolgt die Kamera die Bergung eines verunglückten Bergsteigers, der mit einer Seilwinde vom Hubschrauber hochgezogen und zusammen mit einem Arzt in der Luft hängend abtransportiert wird. Brodmanns bitterer Kommentar dazu lautet: „[...] spektakulär, aber alltägliche Routine; die Zahl der Unfälle steigt sprunghaft an, darunter viele Todesfälle, denn das Gipfelstürmen ist ein Volkssport geworden.“ Diese unschöne Szene wird kontrastiert mit Aufnahmen der Schneegipfel und einer reizvoll schönen alpinen Landschaft (unterlegt mit klassischer Musik). Doch diese Idylle ist bedroht, wie die folgenden Einstellungen von Seilbahnen, Baustellen, Touristenströmen und Massenführungen über einen Gletscher zeigen. Die „Sehnsucht nach Bergeinsamkeit“ sei „schon fast eine Paradoxie“ stellt Brodmann angesichts des Massentourismus fest. Ein eher harmloses, aber trotz allem ärgerliches Beispiel seien jene Bergsteiger, die sich und ihre Kräfte überschätzen – „sie sitzen in der Falle ihrer Selbstüberschätzung“ – und den Rettungsdienst rufen, der sie ins Tal hinunterfliegen soll. Die Existenz von Rettungshubschraubern stelle somit auch eine Gefahr dar, weil viele Alpinisten sich „auf gefährliche, gewagte Unternehmungen einlassen und sich selbst überfordern“ mit der Gewißheit, daß sie, wenn es doch brenzlig werden sollte, den Rettungsdienst rufen können: Das Erklimmen bestimmter Gipfel verkommt so zur „Prestigeangelegenheit“.

Luftaufnahmen von riesigen Parkplätzen und Seilbahnstationen zeugen vom Massentourismus und einer Technik, die es jedem, „ohne Gewöhnung an veränderte Luft“ ermögliche, „Viertausender“ zu erreichen. Zu Bildern aus einer Seilbahn strömender Touristen lautet Brodmanns Kritik: „Kommerzialisierung geht hier vor Pflege und Schutz der Natur“ und pessimistisch stellt er die Frage: „Aber wer bremst das Rad der Zeit? Man kann ja die Menschen, die sich gewinnbringend gefährden, nicht einfach der Gefahr überlassen.“ Angesichts eines Bergungseinsatzes beklagt der Kommentar den „Unverstand der Menschen“. Die Berge seien „Tummelplatz für Waghalsige“ geworden. „Mahnungen und Verhaltensregeln“ seien „meist in den Wind gesprochen“. Der Besuch eines Friedhofes in Pontresina veranschaulicht drastisch die Folgen dieser „Unvernunft“: In Nahaufnahme zeigt die Kamera die Gräber von verunglückten Bergsteigern: „über 200 Tote pro Jahr, die Hälfte Ausländer, davon die Hälfte Deutsche.“ Die Bergung einer Leiche wird zum dramatischen und zugleich dramaturgischen Höhepunkt des Films. Die Kamera verfolgt – schweigend und in voller Länge – den Abtransport eines toten, an einer Gletscherwand zerschmetterten Bergsteigers. Brodmann rechtfertigt diese grauenvollen Aufnahmen:

„Soll man so etwas im Fernsehen zeigen? Dr. Jeckel sagte: Es ist das Schlimmste, das ich je gesehen habe. Aber wenn ihr etwas verstecken wollt, dann weiß ich nicht, wieso ihr diesen Film macht. Wir

⁴⁸⁸ Im Kontext der Reihe ABENTEUER EISENBAHN stellt Brodmann zwei Bahnstrecken vor, die durch die Schweiz führen. Auch in diesen scheinbar harmlosen Reisereportagen richtet der Autor den Blick kritisch auf Umweltprobleme und Massentourismus. Seine beiden Beiträge GLACIER-EXPRESS (1981) und BERNINA EXPRESS (1984) setzen die kritischen Überlegungen von SOS AM PIZ PALÜ fort.

haben die entsetzlichsten Bilder weggelassen.“

Trotz Distanzaufnahmen der Kamera schockieren diese furchtbaren Bilder, die auch dem Autor die Sprache verschlagen. Die Leiche wird abtransportiert und vor dem Krankenhaus eingesargt. Doch das eigentlich Entsetzliche ist, daß der Mann – laut Rettungssanitäter – nicht „hätte [...] tot sein müssen“, wenn er vernünftigerweise angeseilt gewesen wäre. Der Film endet, wie er begann: mit einem Rettungseinsatz, dem „73. Rettungsflug der Saison“. Brodmann wiederholt die Bitte der Piloten, sie in dem Dokumentarfilm nicht „zu Helden“ zu stilisieren: „Wir sind keine Helden. [...] Wir haben Familie, wir setzen nicht unser Leben aufs Spiel für Leute, die aus Leichtsinn mit ihrem Leben spielen.“

Mit diesem nachdenklich stimmenden Zitat verzichtet Brodmann auf ein eigenes Fazit. Wie in vielen Filmen dieser Jahre überläßt er seinen Protagonisten das Wort, hält sich selbst sehr zurück. Das zeigt sich auch im Vergleich mit dem thematisch so verwandten Film RHAPSODIE IN GIPS, der vor Ironie sprüht, die durch eine raffinierte Montage, eine ästhetisch-komplexe Bildstruktur und den Kommentar vermittelt wird. In seinen späteren Filmen »agiert« Brodmann vielfach verhaltener und verzichtet zunehmend auf das Stilmittel der Ironie. Oft ist dafür eine stärkere Verbitterung im Tonfall herauszuhören. Ausnahmen bilden da zum Beispiel ADOLF – EINE GAUDI (1983) oder KOHL UND RAU (1987). Die Filme der späteren Jahren erscheinen insgesamt ernster und ruhiger, teilweise »unscheinbarer« gestaltet. Zunehmend läßt Brodmann die »Wirklichkeit« für sich sprechen.⁴⁸⁹

Zu Brodmanns zentralen Lebensthemen gehörte die Frage nach dem Sinn (oder Unsinn) der Schweizer Armee, eine Problematik, mit der er sich wiederholt und sehr intensiv auseinandersetzte. Während DER ANDERE DÜRRENMATT (1986) auf einer rationalen Ebene gegen die Weiterexistenz der Armee argumentiert, beobachtet und begleitet DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH (1987) eine Bürgerinitiative, die mit demokratischen Mitteln um die Abschaffung der Schweizer Armee kämpft. Beide Filme sollen – insbesondere aufgrund ihrer inhaltlich-thematischen Bedeutung für Brodmann – im folgenden analysiert werden. Zudem spiegeln sie sehr offensichtlich sein zwiespältiges Verhältnis zur Schweiz.

⁴⁸⁹ Ein in diesem Sinne eher ruhiger und nachdenklicher Film entstand 1987: ZIELE: KOPFGEBURT EINER NATION handelt von dem Schweizer Historiker und Autor Martin Kutter, der eines Tages ein Buch mit dem Titel »Komm, gründen wir einen Staat« schrieb und damit das Dreieckland am Oberrhein meinte, ein Staatsgebilde, für dessen Zustandekommen drei europäische Länder – Frankreich, die Schweiz und die Bundesrepublik – „Gebietsamputationen“ hinzunehmen hätten. Die Städte Colmar, Freiburg und Basel wären Zentren dieser neuen Nation, die, so Kutter, aufgrund vieler Gemeinsamkeiten der dort lebenden Menschen eine gewisse Berechtigung hätte. Brodmann spürt in seinem Film den gemeinsamen grenzübergreifenden Wurzeln der Menschen nach, die sich vor allem in der alemannischen Sprache manifestieren; hinzu kommt eine kulturelle und traditionelle Verbundenheit, die durch alle Machtverschiebungen und erzwungenen Zugehörigkeiten in Jahrhunderten nicht auszulöschen war. Brodmann läßt sich zu utopischen Gedanken anstecken, die modellhaft die Frage nach der Willkürlichkeit so mancher Staatsgrenze aufwerfen. Sein Film über die Phantasien Kutters lädt den Zuschauer ein, über die Bedeutung von Grenzen nachzudenken in einem Europa, das sich anschickt, „Grenzäune weniger ernst zu nehmen.“

IV.9.2 DER ANDERE DÜRRENMATT – ODER WAS HAT EIN SCHWEIZER GEGEN DIE SCHWEIZ? (1986)

In diesem für den Fernsehdokumentarismus ungewöhnlich langen Film von sechzig statt der sonst üblichen fünfundvierzig Minuten steht nicht der Dramatiker, sondern der Satiriker Dürrenmatt im Mittelpunkt. Das nicht unbedingt den Zuschauererwartungen entsprechende Portrait entstand anlässlich Dürrenmatts fünfundsechzigstem Geburtstag. Der Film bietet allerdings keine Werkschau oder Lebensdaten und -stationen, sondern konzentriert sich – wie es der Titel bereits andeutet – ganz auf die gesellschaftskritische und politische Haltung des Autors.

IV.9.2.1 Ein Pamphlet gegen die Schweiz

Der Film beginnt mit einem Flug über die Schweiz, die so aus der Vogelperspektive – sinnbildlich aus kritisch-reflektierender Distanz – betrachtet wird. Wie bereits in seinem Film ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN (1971) zitiert ein Sprecher Dürrenmatts harsche Kritik an der Schweiz: „Was zum Teufel soll ich mit diesem Land anfangen? [...] Oft wenn ich zornig bin und ohne Hoffnung bin, sage ich: ‘Dieses Land ist ein Scheiß-Land.’“ Erst nach diesem Prolog folgt der Titelvorspann, zu dem aus dem Off ein Männerchor die Nationalhymne, den Schweizer Psalm singt, während die Kamera aus der Vogelperspektive die Schweizer Alpen im aufgehenden Sonnenlicht zeigt.



Landschaftliche Idylle und Romantik stehen im krassen Widerspruch zu Dürrenmatts eigenem kritisch-satirischen Psalm, den er 1971 schrieb. Ein Sprecher rezitiert die erste Strophe, ironisch gebrochen durch den Männerchor, der kurz eingeschnitten wird: Grauhaarige, ältere Herren singen die traditionelle Nationalhymne. Dürrenmatts – im Gegensatz zur Nationalhymne wenig patriotischer – Text übt ironisch-sarkastisch, stellenweise sogar zynisch Kritik an der Schweiz und am Schweizer Militär:

„Einst dürstete ich nach Deinem Glauben, mein Land, nun dürste ich nach Deiner Gerechtigkeit. Wahrlich, die Ärsche Deiner Staatsanwälte und Richter lasten so schwer auf ihr, daß ich das Wort Freiheit kaum mehr ertragen kann, daß Du ständig [...] fortfährst, Deine Glaubwürdigkeit zu beweisen, an die niemand mehr glaubt. Nur noch Deine Bankgeheimnisse sind glaubhaft.“

Nach dieser ersten langen Sequenz (knapp vier Minuten) befragt Brodmann im Interview (Seq. 2) Dürrenmatt nach den Gründen für dieses „Pamphlet gegen die Schweiz“. Dieser sitzt ironischerweise trotz seines »Zornes« sehr ruhig und gelassen in einem Sessel (so auch während aller weiteren Gesprächsszenen) und gesteht, sehr wütend und empört über die schweizerischen Verhältnisse gewesen zu sein.



Gerade als Schweizer setze er sich sehr intensiv mit seinem Vaterland auseinander; sein Roman »Justiz« (eine Kriminalgeschichte) verarbeitet zum Beispiel pointiert die Schweizer Geschichte. Dürrenmatts kritische Sicht seines Vaterlandes konfrontiert Brodmann in der nächsten Sequenz kommentarlos, lediglich durch volkstümliche Musik unterstrichen, mit Gemälden, die eine romantisch-verklärende Sicht der Schweiz präsentieren (Seq. 3). So oder ähnlich sehen viele Außenstehende die Schweiz. Im Gespräch entmystifiziert Dürrenmatt Schillers in der Schweiz zum Nationaldrama erhobenen »Wilhelm Tell« und setzt diesem Lessing als Vertreter der Aufklärung entgegen, der über den für demokratische Freiheit kämpfenden Samuel Heusi ein Dramenfragment hinterließ. Dieser Schweizerische Freiheitsheld wollte die Leibeigenschaft abschaffen und wurde dafür geköpft. Die Kamera zeigt dazu ein Gemälde des jungen Rebellen, dessen Hinrichtung das traditionalistische Denken in der Schweiz belegen soll. Der Nationalstolz der Schweizer gründe – so Brodmann – im Mittelalter, aufgrund der gewonnenen Schlacht von Morgarten (der Zuschauer sieht den Ort sowie entsprechende Gemälde) und der Schlacht bei Sempach, in der sich der legendäre Held Winkelried den österreichischen Lanzen entgegenwarf. Das Denkmal, die „Wirtschaft zur Schlacht“ und die Rotkreuzfahne (eigentlich ein Widerspruch in sich, da das Rote Kreuz den Humanitätsgedanken symbolisiert) verweisen auf die Heldenverehrung der Schweizer. Zu Bildern der Alpen zitiert ein Sprecher Dürrenmatts – kritische – Darstellung der Geschichte, die die nationale Verklärung und Glorifizierung in der Kunst entlarvt. In seinem Roman »Justiz«⁴⁹⁰ läßt der Autor seinen betrunkenen Helden über die Geschichte der Eidgenossenschaft philosophieren. Ein Sprecher liest die entsprechende Romanpassage aus dem Off:

„[...] viel Faustrecht: Es galt, sich durchzuprügeln, und man prügelte sich durch, knackte Ritter, Klöster und Burgen wie Panzerschränke, gewaltige Plünderungen, Beute [...]. Mit der Freiheit nahm man es nie

⁴⁹⁰ Dürrenmatts Roman »Justiz« (1985), in dem es um die Auswirkungen eines Mordes geht, hinterfragt die Gesetze der Gesellschaft. Der Autor sucht dabei nach der Möglichkeit hinter der Wirklichkeit.

so genau und schlug sich um die Religion. Teils betrieb man Söldnerei im großen Stil, gab sein Blut für den Meistbietenden, beschützte die Fürsten vor den Bürgern, ganz Europa vor der Freiheit.“

Auch im Interview (Seq. 6) kritisiert Dürrenmatt, daß die Geschichte heute verklärt werde. Als Beleg dient Brodmann das Luzerner Denkmal, das die Schweizer Gardisten verherrlicht, die sich der französischen Revolution entgegenwarfen. Aus dem Off ist volkstümliche Musik zu hören. Ein Schlachtgemälde suggeriert (trügerische) Idylle: Der Abschied eines jungen Schweizer Soldaten vom „armseligen, bäuerlichen Leben, um als Söldner in fremden Diensten Bares zu verdienen“, wird als Heldentum glorifiziert. Die Tapferkeitsmedaillen für die »Helden« verschweigen jedoch das Grausame des Krieges und die Fragwürdigkeit, sein Leben für den französischen König (und damit den Absolutismus) zu riskieren. Dürrenmatt prangert die „falsche Legende“ von der Schweiz als der „ältesten Demokratie“ an und bewertet die Niederlage während der Französischen Revolution als „heilsam“. Er übt Kritik an der Welt, die ein „Irrenhaus“ sei und die man nur noch als „große Komödie“ beschreiben könne.⁴⁹¹ Als Beispiel führt er die Feier der hundertjährigen Christianisierung Amerikas anlässlich des Papstbesuches in den USA an, bei der »vergessen« oder »unterschlagen« werde, daß als Folge der Christianisierung „fast sechzig Millionen Indianer“ ums Leben kamen.

Sequenz neun zeigt nun das Luzerner Museum, genaugenommen ein zweiundneunzig Meter langes Rundgemälde (die Kamera schwenkt langsam von rechts nach links) der Schweizer Geschichte, auf dem diese als Zufluchtsland für Verfolgte verklärt werde, so Brodmann. Ein Tonband erläutert den Besuchern die abgebildeten Ereignisse. Aus dem Off hört man feierliche Trommeln, die akustisch die Glorifizierung der Schweiz unterstreichen. Das Gemälde stellt u. a. die Schweizer Armee, das Rote Kreuz und den Wiener Kongreß, auf dem die Neutralität verkündet wurde, dar: eine liberale und humanitäre Schweiz, die den Humanitätsgedanken sozusagen zu ihrem Markenzeichen erhob. Dürrenmatt rückt diese positive Selbstdarstellung zurecht, indem er (Seq. 10) an die Zurückweisung der Juden im Zweiten Weltkrieg erinnert. Überhaupt sei die Schweiz kein Zufluchtsland, da sie selbst von Überfremdung durch Ausländer spreche. Das Freiheitsideal führe zu Konflikten, die aus der Schweiz eine „Groteske ihrer selbst“ machen könnten. Brodmann greift diesen Kritikpunkt auf und besucht eine Kirche in der Nähe von Zürich, in der chilenische Flüchtlinge, die vor dem Pinochet-Regime flohen, in den Hungerstreik getreten sind, weil sie zurück in ihr Land abgeschoben werden sollen. Sie können den Schweizer Behörden nicht „schwarz auf weiß“ ihre Verfolgung nachweisen. Sarkastisch meint Brodmann: „Bei den Juden hatte man es auch nicht geglaubt.“ Auch Dürrenmatt kritisiert die Abschiebep Praxis der Schweiz, die Pinochet ein Argument liefere, nicht Diktator eines Unrechtsstaates zu sein. Das Humanitätsideal scheitert hier an der brutalen Realität. Weihnachtsdekorationen in den Straßen einer Stadt symbolisieren (Seq. 13) die „heile Welt“ der Schweiz, eine „satte“ und zufriedene Gesellschaft, die längst nicht so „heil“ ist, wie sie selbst glaubt. Zum Glockenschlag einer Kirche (wie eine Warnung) berichtet Brodmann von einer neuen „rechten“ Tendenz in der Schweiz:

„Satttheit und Besitz fördern nicht solidarische Gefühle für fremde Gruppen, die plötzlich wie das schlechte Gewissen vor der Türe stehen. Verlustängste haben bei den jüngsten Wahlen viele Wähler jenen zuge trieben, die das Gespenst der Überfremdung am größten an die Wand malen. Und Dürrenmatt läßt seinen Romanhelden sagen, der größte Vorzug der Schweiz sei die Verbesserung der Rasse durch die Fremdarbeiter.“

⁴⁹¹ »Die Welt ist ein Irrenhaus« lautet auch ein Theaterstück Dürrenmatts aus dem Jahr 1988. Brodmann beobachtete den Dramatiker Dürrenmatt bei den Theaterproben zu diesem Stück. Seine Dokumentation trägt den gleichen Titel.

Den Schweizer allgemein charakterisiert Dürrenmatt sogar als „falsch-moralisch“, „raffiniert“ und „böseartig“. Symbolisch für diese Charakterisierung filmt die Kamera die Bären des Berner Zoos (Seq. 16), die sich – so Brodmann – „schon lange darauf eingerichtet“ hätten, „ihre Gefährlichkeit den Umständen entsprechend zu relativieren“:

„Auch sie könnten sich ja schwer tun mit einem Mythos, der längst dahin ist. Aber das gehätschelte Wappentier nimmt's wie es kommt, steht zur Unvermeidbarkeit seiner Situation oder liegt, wenn es sein muß.“

Ähnlich phlegmatisch verhält sich aus Dürrenmatts Sicht auch das Publikum seiner Theaterstücke, das sein Werk nie ernsthaft diskutiert habe. Das Züricher Schauspiel (bei Nacht aufgenommen) sei kein Forum der Auseinandersetzungen und habe Berühmtheit vor allem durch „berühmte“ Emigranten erlangt. Dürrenmatt beklagt, daß das Publikum bei seinen Werken stets die Konflikte und Grundfragen übersehen hätte; insgesamt sei das Züricher Publikum ein unpolitisches, „amorphes“ Gegenüber gewesen. Ironisch beobachtet die Kamera das Theaterfoyer mit Gästen. Der Theaterbesuch gelte vor allem dem Prestige, das „Dabei-sein als gesellschaftlicher Akt.“ Schaufensterpuppen und Schmuckauslagen symbolisieren zum einen die passive Rolle des Publikums, zum anderen den Reichtum der oberen Schicht, für die Theaterbesuche in erster Linie eine gesellschaftliche Pflichtübung darstellen. Ein Dialog aus der »Romulus«-Aufführung⁴⁹² im Off prangert die Sätturiertheit der Gesellschaft an. Gehalten vor elegant gekleideten „Schaufensterpuppen“, die der Film dazu einblendet, versinnbildlicht diese Montage Dürrenmatts Kritik an einem „unpolitischen“ Publikum, das wie ausgestaffte leblose und stumme Puppen „taub“ für die Botschaft des Dichters zu sein scheint.



⁴⁹² Seine Komödie »Romulus der Große« wurde 1948 uraufgeführt. 1958 entstand eine Neufassung. Dieses Theaterstück beschäftigt sich insbesondere mit der Frage von Macht und Herrschaft. Romulus, der die Herrschaft über Germanien ablehnt, erkennt: „Wer Macht ausübt, lädt Schuld auf sich.“ Der Mensch ist für sich und sein Handeln in der Welt selbst verantwortlich.

IV.9.2.2 Argumente für die Abschaffung der Schweizer Armee

Zu Stadtbildern von Zürich bei Tag ertönt ein Kirchenlied aus dem Off, während ein Sprecher nochmals den Helden aus Dürrenmatts Roman »Justiz« (Schauplatz der Handlung ist Zürich) rezitiert:

„Die Zeit ist mächtiger geworden als die Stadt mit all ihrem beflissenen Tun. Sie macht mit ihr, was sie will. Und so sind wir denn weder die, die wir einmal waren, noch die, die wir nun sein müßten, leben im Krieg mit der Gegenwart, wollen nicht, was wir dennoch müssen, tun aus Trotz nie ganz, was nötig ist. Der Ausdruck dieser Misere ist das Anwachsen der polizeilichen Funktionen, denn wer im Krieg mit der Gegenwart lebt, reglementiert. Unser Gemeinwesen ist weitgehend ein Polizeistaat geworden, der in alles hineinredet, in die Sittlichkeit und in den Verkehr: beide in chaotischem Zustand.“

Die antithetische Gestaltung wird fortgesetzt: Während Gottesdienstbesucher die Kirche verlassen, sind aus dem Off drei Schüsse zu hören. Diese gehören, so Brodmann, zum Sonntag und seien eine „Glaubenssache“ wie die christliche Religion. Dazu richtet die Kamera ihren Blick auf ein Kirchenfenster, das eine Szene darstellt, in der sich ein Ritter aus dem Mittelalter und ein heutiger Soldat die Hand reichen:

„Beim Glauben an eine Existenz, die nur bewaffnet möglich ist, schlägt der schießfreudige Schweizer am liebsten die Brücke zum Mittelalter, also dorthin, wo es für Eidgenossen zum letzten Mal militärische Erfolge gab.“



Bevor der Zuschauer über die Herkunft oder die Hintergründe der Schüsse aufgeklärt wird, spricht Brodmann mit Dürrenmatt über die Abschaffung der Schweizer Armee (Seq. 17). Dieser bezweifelt den Sinn der Armee und empfindet die militärische Tradition heute als grotesk. Brodmann fügt in dieses Interview Bilder von einer Manöverübung ein, die er bereits in seinem Film ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN verwandte. Ohne Kommentar, nur mit volkstümlicher Musik unterlegt, verfolgt die Kamera die spektakulären Kampfszenen der Soldaten während eines Übungsgefechts in Lousanne (Seq. 18), wobei die heitere Musik die actionreichen Kampfszenen in ihrer Wirkung ironisch unterläuft. Anschließend wird das Gespräch mit Dürrenmatt fortgesetzt (Seq. 19). Dieser spricht sich gegen die Armee aus, nicht ohne Verständnis für sein

Land, das eines der „ängstlichsten“ Völker der Welt sei. Er übe Kritik von innen, denn es sei sein „Vorrecht als Schweizer“, „die Schweiz zu kritisieren“. Andererseits lobt er die Schweizer Verfassung sowie die Bildung der Kantone.

In Sequenz zwanzig wendet Brodmann sich der Initiative „Schweiz ohne Armee“ zu, die er ein Jahr später in seinem Film *DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH* (1986) portraitiert. Die Mitglieder blasen Luftballons mit dem Aufdruck ihres Mottos »*Schweiz ohne Armee: Hoffnung für die Zukunft*« auf. Brodmann nimmt an einer Veranstaltung teil, auf der die Mitglieder den Beschluß fassen, 100.000 Unterschriften zu sammeln, die für eine Volksbefragung zur Armeeabschaffung erforderlich sind:

„Es ist die schwerste politische Herausforderung, die sich denken läßt in einem Land, dessen Traditionen die Armee nicht als Mittel zum Zweck sehen, sondern als ideologisches Kernstück des nationalen Selbstverständnisses.“

Dürrenmatt stimmt diesem Anliegen (Seq. 21) als einem „ungeheure(n) Akt der Vernunft“ zu. Eine neutrale Schweiz, die diese Bezeichnung wirklich ernst nehme, sollte seiner Ansicht nach ihre Armee abschaffen, zumal der Glaube, daß mit der Armee auch das Schweizer Volk verschwinde, „eine ganz gefährliche Mythologie“ sei. Unterbrochen wird das Interview von Bildern einer Unterschriftensammlung auf der Straße (Seq. 22). Dürrenmatt glaubt, daß der „Wohlstand“ den „Blick für die Welt“ verhindere. Seine Landsleute würden keine Katastrophen mehr kennen und könnten sich einen Atomkrieg gar nicht vorstellen. Atomkrieg sei aber Völkermord oder „Auschwitz in großem Ausmaß“, so seine zynische Zuspitzung (Seq. 23). Die Kamera filmt eine Militärparade, zu der ein Sprecher aus dem Off nochmals aus Dürrenmatts Psalm zitiert, in dem dieser behauptet, nicht die Armee, sondern die Wirtschaft bzw. das Geld schütze die Schweiz: ein weiteres Argument für die Abschaffung des Militärs (Seq. 24). Zudem widerspricht der Autor der gängigen Auffassung vom Heldenkampf der Schweizer Armee im Zweiten Weltkrieg. Brodmann zeigt dem Zuschauer die Alpenfestung Réduit, in die sich die Militärspitze zurückziehen wollte im Falle eines Angriffs der Deutschen: „[...] alles galt es zu opfern, um den Preis, droben in den Bergen, die Spitzen von Regierung und Armee und die militärische Ehre des Vaterlandes etwas länger verteidigen zu können.“

Herausgefordert durch diesen grotesken Plan verfaßte der Satiriker Dürrenmatt ein futuristisches Werk und ließ „seine Phantasie in einen makabren Bereich hellvenistischer Science-fiction“ fließen, das von der Welt nach einem Dritten Weltkrieg handelt. Dürrenmatts literarische Groteske »*Winterkrieg in Tibet*«⁴⁹³ versetzt die Schweizer Regierung in eine absurde Situation: eingeschlossen in den Alpen nach einem Atomkrieg regiert sie ein Volk, das nicht mehr existiert. In Sequenz 26 projiziert Brodmann per Computeranimation eine virtuelle Hotel-Festung in die Alpenlandschaft.

⁴⁹³ Diese Erzählung erschien 1981 und ist Teil eines autobiographischen Prosatextes: »*Stoffe I–III. Der Winterkrieg in Tibet. Mondfinsternis. Der Rebell*«.



Ein Sprecher zitiert den Ich-Erzähler aus Dürrenmatts Werk zu Bildern eines Hotels von innen, die mit dem Bundestag von heute und Redeausschnitten zum Thema Aufrüstung montiert werden. Wiederum mittels Tricktechnik läßt Brodmann den Horizont über der Alpenlandschaft erglühen, um so den Fall der Atom-bombe zu imitieren: „Der Berg glühte und glühte so beharrlich, wie in seinem Inneren die Fiktion einer immerwährenden Ordnung aufrechterhalten wurde.“



Zum Abschluß fragt Brodmann Dürrenmatt, ob er gerne Schweizer sei, eine Frage, die man umgekehrt auch ihm stellen könnte. Dürrenmatt bejaht: Er schätze die „überschaubare“ Größe des Kleinstaates. Seine Kritik sei nicht böswillig, sondern ein Denkanspruch; seiner Ansicht nach herrsche bei vielen Menschen eine Kluft zwischen „Wissen und Tun“, und noch immer existierten alte Feindbilder. Die Schweiz als solche sei ein interessantes Modell mit vielen Vorteilen, doch Ziel müsse die Humanisierung der Menschen sein. Zu den Bildern einer Panoramalandschaft berichtet Brodmann von Dürrenmatts Zukunftsplänen: Dieser wolle noch eine Sokrates-Komödie schreiben und sich dann ganz der Prosa widmen. Sokrates, so Dürrenmatt, habe schon die Parole ausgegeben: „Erkenne dich selbst“. Ähnlich sieht auch er in der Selbstkritik eine Möglichkeit für Veränderung und Selbstverwirklichung.

Der Film endet mit einem Epilog: ein Flug über die Schweiz wie im Prolog, zu dem ein Sprecher den dritten Psalm Dürrenmatts zitiert: „Die Stütze meines Landes sind die, welche denken, nicht jene, die mitmarschieren.“ Dieses Fazit pointiert nochmals die kritische Intention des Films. Der Flug, die (kritische) Vogelperspektive auf die Schweiz, rahmt die Argumentation des Films ein und versinnbildlicht die beabsichtigte Kritik. Zu Volksmusik aus dem Off erfolgt der Abspann.

IV.9.2.3 Fazit: Ein politisches Portrait Dürrenmatts

Der Film entsprach wohl kaum den Zuschauererwartungen an ein Portrait, denn er lieferte keine biographischen Hintergründe, sondern stellte die gesellschaftskritische Haltung Dürrenmatts in den Mittelpunkt. Roter Faden des Films bildet ein Interview mit dem Schriftsteller, in dem dieser das Klischee von einer idyllischen, friedlich-neutralen Schweiz demontiert. Brodmann greift jeweils die argumentativen Vorlagen Dürrenmatts auf und setzt sie filmsatirisch um. Hauptthese ist die Absurdität der Schweizer Armee, verdeutlicht an der Strategie, sich während des Zweiten Weltkrieges bei einem Angriff Deutschlands in die Alpenfestung Réduit zurückzuziehen, alles „zu opfern um den Preis, oben in den Bergen die Spitzen von Regierung und Armee und die militärische Ehre des Vaterlandes etwas länger verteidigen zu können.“

Nach dieser eher theoretisch-analytischen Auseinandersetzung mit der Schweiz und ihrer Armee, wandte sich Brodmann in seinem Film DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH (1987) einer Volksinitiative zu, die der Utopie einer waffenfreien Schweiz mit einer Volksbefragung näher kommen wollte. Dieser Film spiegelt – wie seine Portraits von Dürrenmatt und Pestalozzi – ein ganz persönliches Interesse und Engagement Brodmanns, der sich seit Jahren auch publizistisch mit der Armeefrage beschäftigte. Die »Rebellen« Dürrenmatt, Pestalozzi und Max Frisch⁴⁹⁴ teilen zudem eine Gemeinsamkeit mit dem »Unruhestifter« Brodmann: Alle drei kritisieren als Schweizer ihr Heimatland und verfolgen dieselbe Utopie: eine neutrale, demokratische und entmilitarisierte Schweiz.

IV.9.3 DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH (1987)

IV.9.3.1 Engagement für die Volksinitiative »Schweiz ohne Armee«

Brodmanns hauptsächliches Engagement in den achtziger Jahren galt der Volksinitiative zur Abschaffung der Schweizer Armee, ein Thema, das er bereits in seinem Dürrenmatt-Portrait aufgriff und 1987 mit seinem Film DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH vertiefte. Auch sein Beitrag ROTES KREUZ UND BLAUE BOHNEN (1971) beschäftigte sich bereits mit diesem Thema, wenngleich es hier mehr um die fragwürdigen Waffenexportgeschäfte der Schweiz ging. Bereits 1973 schrieb Brodmann ein B chlein mit dem Titel »Schweiz ohne Waffen«, das allerdings – laut eigener Aussage – wenig Beachtung fand und als „Ladenhüter“ kaum einen seriösen Rezensenten gefunden habe.⁴⁹⁵ Brodmann schildert darin seine Zukunftsvision: Irgendwann im Jahre X stimmt das Schweizer Volk mit knapper Mehrheit einer Volksinitiative für die Abschaffung der Armee zu. Diese Political Fiction wurde, wenn überhaupt, als Hirngespinnst oder

⁴⁹⁴ Frisch plädiert in DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH ebenfalls für die Abschaffung der Armee.

⁴⁹⁵ So Brodmann in seinem Vorwort der Neuauflage seines Buches: *Schweiz ohne Waffen. 24 Stunden im Jahre X*. 21989, S. 5f.

scurrile Allüre eines Einzelgängers zur Kenntnis genommen.⁴⁹⁶ Brodmann war selber überrascht, als sich bereits zehn Jahre später Anzeichen für die Realisierung seiner Utopie bemerkbar machten, indem tatsächlich eine Volksinitiative „für eine Schweiz ohne Armee und für eine aktive Friedenspolitik“ lanciert wurde. Es ergab sich nun die außergewöhnliche Situation, daß ein Journalist und Dokumentarfilmer realistisch über Vorgänge berichtete, die sich so ähnlich schon einmal in seiner Vorstellungswelt abgespielt hatten, allerdings mit dem kleinen Unterschied, daß sich in der Realität der Traum vom „Schlachten der heiligsten Kuh“ nicht verwirklichen ließ. Wiederholt stellte er sich und den Schweizern in zahlreichen Artikeln und Aufsätzen⁴⁹⁷ die Frage, wozu die Schweiz eine Armee braucht, wenn sie sich ständig auf ihre Neutralität beruft. Für ihn war die vielgepriesene Neutralitätspolitik dabei eine Ausrede, um sich aus internationalen Verpflichtungen herauszuhalten und sich „lukrative Eventualitäten“ offenzuhalten, wobei der potentielle Feind für die Schweizer noch immer eindeutig aus dem Osten käme.

Seine Utopie von der Abschaffung der Armee gründete sich nicht einfach auf die Ideale Friedensliebe, Antimilitarismus oder Pazifismus, sondern strebte einen wichtigen Schritt hin zu einer neuen gesellschaftlichen Bewußtseinslage an, bei der das Militär nicht zum nationalen Schmuckstück gehören würde. Brodmann träumte stattdessen von einer entmilitarisierten, „humanen“ und tatsächlich neutralen Schweiz mit Friedenstruppen beispielsweise in der Dritten Welt oder einer weltweit einsetzbaren Katastrophentruppe. Der freiwillige Verzicht eines Landes auf Waffen hätte, so seine Hoffnung, Signalwirkung für andere Länder, zumindest aber den Effekt eines beträchtlichen Denkanstoßes. Würde ein kleines Land, so seine These, freiwillig auf seine Armee verzichten und die bis dahin für die Aufrüstung aufgewendeten Mittel für humane Zwecke einsetzen, dann wäre es für den Rest der Welt das größte Verbrechen, eine Grenze dieses Landes zu verletzen oder seine Unabhängigkeit in Frage zu stellen.⁴⁹⁸

Sein Film DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH entsprach neben dem persönlichen Engagement auch einem weiteren alten thematischen Wunsch Brodmanns:

„Es sollte einmal dokumentiert werden, wie das ist, wenn das Schweizer Volk von seinem Initiativrecht, also von einem Instrument der sogenannten direkten Demokratie, Gebrauch macht. [...] Nichts könnte eindrucksvoller die Spannweite der plebiszitären Möglichkeiten beschreiben als gerade diese Initiative, brisanter und schwergewichtiger als alles andere in der Verfassungsgeschichte, wenn man einmal absieht von der Einführung des Frauenstimmrechts.“⁴⁹⁹

Ungewöhnlich war in diesem Fall die Herangehensweise, denn erstmals trug Brodmann über mehrere Jahre hinweg sein Material zusammen. Vier Jahre lang beobachtete er immer wieder die Aktionen der Initiative,

⁴⁹⁶ Ebd.: „Da hatte einer mit seiner verschrobenen Phantasie skurrile Sonntagsgedanken zu Papier gebracht über eine Schweiz, die irgendwann in einer fernen Zukunft durch Volksentscheid ihre Armee abschaffen sollte.“

⁴⁹⁷ Exemplarisch seien genannt: *Die Unschweizer*. In: National-Zeitung, 18.07.1968. – *Rückzieher*. In: Zürli Leu, 14.11.1968. – *Probe aufs Exempel*. In: National-Zeitung, 30.12.1971. – *Pleite der Armee-reformen*. In: Zürli Leu, 16.03.1972. – *Achtung Panzer*. In: National-Zeitung, 04.10.1972. – *Papas RS ist tot*. In: Weltwoche, 25.10.1972. – *Wehrgedanken*. In: Basler Zeitung, 15.04.1977. – *Ich frage nur*. In: Basler Zeitung, 24.04.1978. – *Der Wille des Volkes*. In: Biel-Bienne, 16.07.1978. – *Die Schweiz ist nicht friedensfähig*. In: Die Wochenzeitung, 05.11.1981. – *Die GSoA-Initiative – Impuls für die Welt?* 06.12.1981. – *Plädoyer für die Landesverteidigung*. In: Biel-Bienne, 23.09.1982. – *Wenn ich Oberst wäre*. In: Biel-Bienne, 06.10.1983. – *Referat zur Tagung Utopie und Wege (Auf der Suche nach der Schweiz ohne Gänsefüßchen)*. Bern 1984. – *Kein Gewehr im Schrank – aber einen Kopf auf dem Hals*. In: Die Wochenzeitung, 19.04.1985. – *Der Ernst des Lebens*. In: Die Weltwoche, 27.07.1989.

⁴⁹⁸ Vgl. BRODMANN: *Referat zur Tagung Utopie und Wege*. 10.04.1984, S. 1 und S. 9.

⁴⁹⁹ Brodmann im Vorwort der Neuauflage seines Buches: *Schweiz ohne Waffen*. 1989, S. 6 f.

eine „faszinierende und wichtige Aufgabe“, aber – so Brodmann im Rückblick – auch keine „sehr leichte Aufgabe“, denn:

„Es hat sich als [...] ziemlich schwierig und mühsam erwiesen, immer den Schwung wieder zu unterbrechen und sich selber aus dem Rhythmus zu setzen, um dann wieder an einer anderen Ecke [...] neu anzufangen und möglicherweise mit anderen Teams, weil man nicht immer den gleichen Kameramann bekommt.“⁵⁰⁰

Brodmann verfolgt in seinem Film die Entstehung und Aktionen der »*Gruppe Schweiz ohne Armee*« und verwandte auch Ausschnitte des Dürrenmatt-Interviews aus *DER ANDERE DÜRRENMATT*; zudem holte er weitere Statements von prominenten Befürwortern der Initiative ein, u. a. von Jean Ziegler und Max Frisch, der die Armee als „Leibgarde der Bourgeoisie“ bezeichnete.

IV.9.3.2 Kontrapunktische Gestaltung von Prolog und Exposition

Der Film beginnt mit einer Montage von friedlichen Bildern der Stadt Zürich: Leute sitzen im Sonnenschein auf einer Parkbank, Schwäne schwimmen auf einem See, Spaziergänger gehen an der Kamera vorbei. In langen, ruhigen Einstellungen fängt die Kamera diese Idylle und Ruhe ein, die Brodmann ironisch kommentiert: „Zürich ist eine Stadt, in der alles stimmt und nichts passiert, eine Stadt, in der alles stimmt und nichts passiert, weil alles stimmt.“ Zu diesen Sätzen fängt die Kamera das Bild einer auf einer Bank gerade gähnenden Frau ein.



Aus dem Off hört man zunächst eine glucksende Musik, die unwirklich – beinahe traumhaft – erscheint, dann setzt plötzlich fröhliche Volksmusik mit Jodlern ein. Diese friedlich-idyllische Eingangssequenz (bei Tage) wird kontrastiert mit einer Rückblende (verwackelte Amateuraufnahmen) aus dem Jahr 1980 (bei Nacht): „Das Entsetzen ist groß: Zürichs Jugend randaliert“, lautet der Kommentar. Zu sehen sind Straßenkrawalle

⁵⁰⁰ Brodmann in: *Basel–Stuttgart hin und zurück*. 1989.

zwischen der Polizei und Jugendlichen (Seq. 2). Im folgenden wechseln immer wieder friedliche Stadtbilder bei Tag mit nächtlichen Straßenkrawallen ab. Brodmann erklärt die Hintergründe dieser Protestaktionen:

„Die Jugend dieser fetten, friedlichen Stadt fordert ein autonomes Jugendzentrum und stört die bürgerliche Ruhe dabei. Unfaßbar: Kinder, mit denen man nicht mehr reden kann, die so tun, als wären sie in Berlin.“

Diese Straßenkrawalle stören ganz offensichtlich die bürgerliche Ruhe und Ordnung, symbolisiert durch friedliche Stadtbilder, wie das Café Odeon oder den Kirchturm in Sequenz sieben (bei Tag) und untermalt mit heiterer Volksmusik aus dem Off. Doch die angegriffenen Bürger wehren sich gegen diesen Affront auf ihre „heile“ Welt und demonstrieren ihrerseits für Ruhe und Ordnung. Mit einem bissig-ironischen Kommentar ahmt Brodmann die allgemeine bürgerliche Entrüstung nach:

„Daß es Gewalt geben kann auf der Welt, nun gut, davon hat man gehört. Aber doch nicht in diesem Land, wo jeder die Chance hat, mit legalen Mitteln seinen politischen Willen durchzusetzen, wo jeder mit etwas Fleiß und Geduld im Stande ist, zu jeder gesellschaftlichen Veränderung den Anstoß zu geben. Anarchie? Nein, da soll die Polizei kräftig genug draufschlagen.“

Nach diesem Prolog über die Jugendunruhen in der Schweiz, wendet sich der Film seinem eigentlichen Thema zu, dem Versuch, mit legalen Mitteln, „auf wirklich verfassungstreue Weise politisch aktiv zu werden“ und politische Veränderungen herbeizuführen. Es folgt ein Zeitsprung von zwei Jahren: Brodmann besucht die Gruppe »*Schweiz ohne Armee*«, deren Ziel eine „schrille Provokation“ sei. Ein Plakat rückt ins Blickfeld, auf dem es heißt: „Die Armee zerstört im Frieden, was sie im Krieg beschützen will.“ Ausgebrütet hätten diesen „aberwitzigen Plan“ einer Volksbefragung zur Entmilitarisierung der Schweiz die Jungsozialisten im September 1982, erklärt Brodmann dem Zuschauer. Erst jetzt erfolgt die Titeleinblendung (nach knapp vier Minuten). Die Gruppe setze sich aus „jungen Linken, Pazifisten, jedenfalls Leuten im Protest gegen die Herrschaft der konservativen Bürger“ sowie einigen „ergraute(n) Sozialisten“ zusammen. Die Kamera beobachtet eine Diskussion der Gruppe, in der die Aktivisten von ihren – meist negativen – Erfahrungen berichten, denn zu wenige Leute würden sich engagieren. Diese schweizerischen O-Töne werden mit deutschen Untertiteln unterlegt. Doch ein „Quentchen Zuversicht“ bleibe, so Brodmann, der den Mitgliedern „Courage“ attestiert, da ein solcher Protest gegen die Armee auf große Widerstände in der Gesellschaft stoßen muß. Dies zeige sich beispielsweise an der Kündigung eines Hotelwirtes, bei dem die Gruppe tagen wollte, da er um den guten Ruf und den geschäftlichen Ruin seines Hauses sowie des ganzen Ortes fürchtete.

Erst in Sequenz zwölf rückt die schweizerische Armee, um die es schließlich geht, in den Blickpunkt: Die Kamera beobachtet eine Gefechtsübung mit Panzern sowie Schießübungen. Kritisch hinterfragt der Film den „praktischen Nutzen“ des Militärs.



Das Schild „Achtung Schießplatz“ steht dabei im Widerspruch zu der idyllischen Landschaft und der folgenden friedlichen Szene: Ohne Überleitung oder Ankündigung ist plötzlich ein Mann im Bild, der ein paar Gänse füttert. Dieser – es handelt sich um Pestalozzi, einem der berühmtesten Aussteiger der Schweizer Gesellschaft – habe eine „schweizerische Bilderbuch-Karriere“ gemacht, zu der die militärische Karriere dazugehöre, so Brodmann.



IV.9.3.3 Prominente Befürworter als »Norminstanzen«

Es folgt ein Gespräch mit Pestalozzi, dem Brodmann 1981 in der Reihe *MAGISCHE NAMEN* ein Portrait widmete, etwa zeitgleich zum Beginn der Dreharbeiten für diesen Film.⁵⁰¹ Brodmann hält dessen Buch »*Rettet die Schweiz. Schafft die Armee ab*« demonstrativ in die Kamera, liest den provokanten Titel vor und fragt nach dem Zusammenhang von Rettung der Schweiz und Abschaffung der Armee.

⁵⁰¹ Vgl. hierzu Kap. IV.3 der Arbeit.



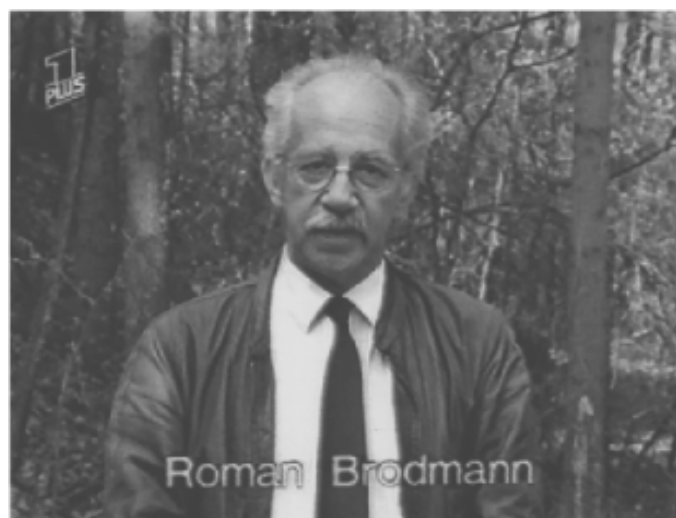
Pestalozzi bekennt sich eindeutig zur Schweiz, seinem Heimatland, doch obwohl er selbst früher ein überzeugter Offizier war und an das Prinzip sowie den außenpolitischen Auftrag der Armee glaubte, plädiert er nun für ihre Abschaffung, denn das Militär halte eine „gigantische historische Lüge“ aufrecht. An dieser Stelle unterbricht Brodmann und wendet sich erneut der Initiative zu.

Es ist ein Jahr vergangen. Das Fernsteam beobachtet (Seq. 14) einen Stand der Gruppe im Spätsommer 1983: Sie verteilen Luftballons mit der Aufschrift „Schweiz ohne Armee“ und sammeln Meinungen in der Bevölkerung zum Thema. Doch bis jetzt werden sie kaum zur Kenntnis genommen. Aus Brodmanns Sicht scheinen sie ihr Unterfangen selbst als skurril anzusehen, da sie lediglich zaghaft nach der Meinung und möglichen Bereitschaft zu einer Unterschrift fragen. Entsprechend läßt Brodmann ein Mitglied Sinn und Zweck der Aktion erläutern: Ziel sei es zunächst einmal, die Bürger zum Nachdenken anzuregen, Argumente für oder gegen die Armee zu sammeln. Erneut erfolgt ein Zeitsprung: Das Filmteam nimmt an einer Vollversammlung der Initiative im Frühjahr 1984 teil (Seq. 15). Diesmal pumpt eine Gasflasche die Luftballons auf, was ein Jahr zuvor noch mit eigener Puste bewerkstelligt wurde. Diese Szene veranschaulicht, daß die Initiative allmählich Format gewinnt, sich – wie der Kommentar ironisch anmerkt – zumindest „technisch etabliert zu haben“ scheint. Auf der Versammlung haben die Mitglieder Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch. Inserts übersetzen dem Zuschauer die (sehr langen und ausführlichen) Statements in der schweizerischen Mundart. Man macht sich gegenseitig Mut, denn immerhin werden 80.000 Unterschriften benötigt, um eine Volksabstimmung zu beantragen. Diese Sequenz ist ungewöhnlich lang und bietet Raum für die Selbstdarstellung der Protagonisten und ihrer Ziele. Sie können in gut sechs Minuten sich und ihr Anliegen dem Fernsehzuschauer mitteilen. Diese intensive Selbstinszenierung, in die der Film weder ästhetisch noch mittels Kommentar eingreift, verrät Brodmanns Sympathie für die Gruppe.

Wiederum übergangslos – ohne Ankündigung durch den Kommentar – folgt ein Statement von Max Frisch (Seq. 16), der kritisiert, daß die Armee in der Schweizer Gesellschaft ein Tabu-Thema, die Frage ihrer Abschaffung oder nach ihrem praktischen Nutzen daher für viele Eidgenossen „frevelhaft“ sei. Dies läge u. a. daran, daß die Armee schon lange nicht mehr auf die Probe gestellt worden sei und keine Niederlage in den Weltkriegen erlitten habe. In einem Zwischenschnitt blendet Brodmann Bilder von Schweizer Offizieren ein. Die Schweiz, so erklärt er dem Zuschauer, hat eine Milizarmee. Jeder sei wehrpflichtig und bleibe lange Zeit – trotz Berufsausübung – Soldat. Auch Frisch weiß, wovon er spricht, denn er war selbst bei

der Armee. Er kritisiert vor allem die Verflechtung von Wirtschaft und Militär, da viele Führungskräfte in Wirtschaft und Armee identisch wären. Das habe auch zu einer Militarisierung der Gesellschaft geführt, wobei das Gehorchen-Lernen als positive Tugend angesehen werde. Frischs Polemik gipfelt in der Aussage, daß die Armee eine „Kaderschule für das Wirtschaftsleben“ und die „Leibgarde der Bourgeoisie“ sei. Er entwirft ein groteskes Szenario einer Schutzarmee, einer Ordnungstruppe, die gegen rebellierende Arbeiter eingesetzt werden könnte. Brodmann unterbricht nochmals Frischs Statement mit einer Manöverübung im Wald und weist darauf hin, daß es im Unterschied zur Bundesrepublik in der Schweiz keinen Zivildienst gebe. Wer den Militärdienst verweigere, komme ins Gefängnis. Die Armee glaube immer noch an den Auftrag der Landesverteidigung – die Basis für ihre Existenzberechtigung und Legitimation. Frisch kommt zu dem Ergebnis, daß die „innenpolitische *Schußrichtung*“ der Armee gegen die politische Linke gerichtet sei und belegt dies anhand zweier Beispiele, dem Generalstreik von 1918 und dem Protest von Arbeitern gegen Nazi-Veranstaltungen in Genf im Jahre 1932. Beide Male schoß die Armee auf unbewaffnete Bürger, die von ihrem Streikrecht Gebrauch machten. Wie zur Unterstreichung seiner Worte zeigt Sequenz zwanzig zunächst nochmals eine Manöverübung, an die sich – ähnlich wie in seinem Film AUSCHWITZ (1983) – ein persönliches Statement Brodmanns vor der Kamera (im Wald) anschließt. Er berichtet von seinen eigenen Erfahrungen beim Militär im Sommer 1940:

„Im Sommer 1940 lag die Grenzschutzkompanie, der ich als Füsilier angehörte, eines Nachts in diesem Wald bei MuttENZ. Man kann von hier das Rheinufer sehen. Wir hockten in Löchern, die man Schützenlöcher nannte, und warteten auf den Feind. Nach Mitternacht ging ein Unteroffizier mit abgeblendeter Taschenlampe von Loch zu Loch und verlas den Tagesbefehl unseres Oberbefehlshabers, General Gison, der uns mitteilte, es sei in dieser Nacht mit einem Angriff der deutschen Wehrmacht zu rechnen, und er erwarte von jedem von uns, den Widerstand bis zur letzten Patrone und nach deren Verbrauch den Kampf mit der blanken Waffe bis zur Kampfunfähigkeit. Die Nacht ging vorüber. Hitlers Wehrmacht kam nicht.“



Auf die damals viel gestellte Frage, warum die deutsche Wehrmacht nicht kam und angriff, zitiert er die vielfach verbreitete These „militärbewußter Eidgenossen“ von der Überlegenheit der Schweizerischen Armee: Der deutschen Wehrmacht sei der „Eintrittspreis“ zu hoch gewesen angesichts der eidgenössischen

Stärke. Wiederum ohne Überleitung folgt ein Statement Dürrenmatts (Seq. 22), das Brodmann bereits in seinem Film *DER ANDERE DÜRRENMATT* verwandte. Dieser nimmt direkt Bezug auf die These von der starken Schweizer Armee. Seiner Ansicht nach sei diese nicht zu beweisen; vielmehr stelle sich doch für die Schweiz die Frage, was der Begriff »Neutralität« eigentlich bedeute. Im Grunde sei diese doch die beste Waffe eines Kleinstaates. Außerdem hätte Hitler die Schweiz entsprechend unter Druck setzen können, wenn er das gewollt hätte. Dürrenmatt entlarvt die These als ein beschönigendes Selbstbildnis eines Landes, das sich nur zu gern in der Heldenrolle sehe.

Der Film unternimmt wieder einen zeitlichen Sprung und begleitet eine Unterschriften-Aktion auf der Straße im Dezember 1985 (Seq. 23). Die Kamera fängt die O-Töne und Reaktionen der Leute ein. Brodmann liefert einige Informationen zum Stand der Dinge: Inzwischen habe man bereits 50.000 Unterschriften gesammelt. Noch gebe es Hoffnung, das Ziel (80.000 Unterschriften) zu erreichen. Ein Mitglied der Initiative berichtet von Reaktionen, Schwierigkeiten mit den Behörden und Konfiszierungen von Unterschriftenbögen. Doch die Gruppe habe – so Brodmann – Unterstützung durch kleine linke Splitterparteien und einige prominente Sozialdemokraten bekommen. Die Gegenseite schweige dagegen konsequent und auch in den Medien werde die Initiative kaum erwähnt. Einer dieser prominenten Sozialdemokraten ist Prof. Jean Ziegler, der in Sequenz vierundzwanzig interviewt wird. Die Sozialdemokratie – so seine Einschätzung – sei träge geworden, habe ihre „Seele“ verloren. Die Initiative löse auch eine grundsätzliche Identitätsfrage der Sozialdemokratie aus.

Ein halbes Jahr später, im Sommer 1986, nimmt das Fernsehteam (Seq. 25) die militärische Traditionsfeier der Sempacher Schlacht auf, bei der der Schweizer Held Winkelried geehrt wird. Die Militärkapelle spielt (im On) das Lied „Ich hatt einen Kameraden...“, während die Kamera über das Bataillon der rund 2000 Unteroffiziere schwenkt.



Der Militärdirektor von Luzern spielt in seiner Rede zwar auf die Bürgerinitiative an, allerdings wird deutlich, wie wenig ernst sie genommen wird. Die Soldaten singen schließlich ziemlich mißtonend das Sempacher Schlachtlied, dessen Text in Inserts eingeblendet wird:

„Laßt hören aus alter Zeit von kühner Ahnen Heldenstreit, von Speerwucht und wildem Schwertkampf,

von Schlachtstaub und heißem Blutdampf. Wir singen heut ein heilig Lied. Es gilt dem Helden Winkelried.“

Diese Sequenz rief bei vielen Armeeanhängern größte Empörung hervor⁵⁰², gerade weil Brodmann hier nicht abblendete und zudem den patriotisch-kriegerischen Text des Liedes in Untertiteln kenntlich machte. Die Projektion militärischer Selbstinszenierung geriet dabei unfreiwillig ins Komische und Peinliche.

In Sequenz 26 wird das Interview mit Ziegler fortgesetzt. Er kritisiert insbesondere die „verlogene Ideologie“ der Schweiz, die die Abrüstung ablehne und die weltpolitische Situation einfach ignoriere. „Verlogen“ sei sie deshalb, weil der Anspruch auf Neutralität erhoben werde. Dies sei eine Irreführung, eine „falsche Legende“ und eine Gefahr für die Zukunft. Eine Lüge der ewigen Neutralität ergebe sich außerdem aus der Tatsache, daß die Schweiz 1985 drittgrößte Finanzmacht der Welt und zweitreichstes Land gewesen sei, also von Neutralität gar nicht gesprochen werden könne angesichts dieser wirtschaftlichen Machtkonzentration. Der Verzicht auf eine Uno-Mitgliedschaft zeuge von „Arroganz“ und „moralischer Überheblichkeit, die eigentlich eine tiefe Amoralität“ sei. Geradezu fatalistisch befürchtet Ziegler, daß es die Schweiz im Jahre 2000 nicht mehr geben werde, wenn sie „diesen Anspruch auf Geschichtslosigkeit“ nicht aufgebe. Die Initiative hat sehr prominente Fürsprecher, die allein durch ihre gesellschaftliche und kulturelle Stellung der Argumentation Gewicht verleihen. So bezeichnet Dürrenmatt die Abschaffung der Armee als einen „Akt der Vernunft und Kühnheit“. Für Sympathisanten wirken ihre Stellungnahmen vermutlich überzeugend und ermunternd, für Gegner dagegen äußerst provozierend.

IV.9.3.4 Skeptisches Resümee des Autors

Am 12.09.1986 werden die fast 113.000 Unterschriften in einem feierlichen Zug zum Berner Bundeshaus getragen, fast ohne Öffentlichkeit, denn die Gegenseite meldet sich, so Brodmann, nicht:

„Es ist wie die stille Verabredung einer schweigenden Mehrheit, diese Initiative gibt es nicht, weil es sie nicht geben darf. Die Frevler bleiben ungeschoren unter sich, ihre Nelken können sie behalten. Die Gegenseite meldet sich nicht zu Wort. Täte sie es, dann ginge das gegen ihre nationale Würde.“

Brodmann berichtet, daß „alle unsere Versuche, mit Vertretern des Staates und der Armee vor der Kamera über diese Initiative zu sprechen“, scheiterten. Das Thema Armee bzw. Armeeabschaffung sei nach wie vor ein Tabu, über das man sich erst recht nicht im deutschen Fernsehen äußern möchte. Eine Musikband spielt, Luftballons steigen in den Himmel; die Mitglieder legen symbolisch Uniformen ab und übergeben schließlich die Unterschriften: „Kein Schweizer und keiner, der die Schweizer Verhältnisse kennt, hat das vor zwei Jahren oder noch vor einem Jahr für möglich gehalten.“ Die vielen Helfer feiern ausgelassen ihren Erfolg, denn allen skeptischen Erwartungen und Widerständen zum Trotz haben sie ihr Ziel erreicht (Seq. 30).

⁵⁰² Vgl. hierzu u. a.: AUER, Felix: *Ein umstrittener Film – Spiegelbild seines Autors*. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 153. 06.07.1987.



Wie bereits in Sequenz einundzwanzig tritt Brodmann nochmals im Wald vor die Kamera. Sein Resümee ist im Gegensatz zu der zuvor eingeblendeten euphorischen Zeitungsoberschrift „Wir haben es geschafft“ allerdings sehr resignativ:

„Der Traum vom Schlachten der heiligsten Kuh wird natürlich schon deshalb ein Traum bleiben, weil alle, auch die Freunde dieser Initiative, sagen: Es ist ja nur ein Traum. Denn das ist ein ungeheuerlicher Vorgang, der sich real nicht denken läßt, daß auf dieser traditionell kriegerischen Welt zum ersten Mal ein Volk ohne Not und ohne Druck die Waffen niederlegen würde.“

Und zynisch fügt er hinzu: Der allgemeine atomare Untergang ist inzwischen denkbarer und plausibler.



Es folgen Bilder marschierender Soldaten: Ein farbenprächtiges Bataillon der Schweizer Armee zieht mit wehenden Fahnen und im Trommelwirbel dem offenen Horizont entgegen, wobei das Teleobjektiv der Szenerie etwas Unwirkliches verleiht. Zu dieser SchlußEinstellung (Seq. 32) liest Brodmann aus dem Beschluß des Parlaments, wobei die Irrealität – der Traumcharakter – noch dadurch eine Steigerung erfährt, daß er seine Stimme verhallen läßt. Leiser werdend heißt es, während der Abspann bereits läuft, daß frühestens

1989 mit einer Botschaft der Regierung, erst 1990 oder 1991 mit einer Volksabstimmung über die Abschaffung der Schweizer Armee zu rechnen sei. Der ironische Erzähler Brodmann spricht damit über seinen Tod hinaus. Wie der Titel es andeutet, war es nur ein Traum, der sich in der Realität nicht verwirklichen ließ.

Was Brodmann zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen konnte, aber kurz vor seinem Tod noch erleben durfte: Bereits im November 1989 – wesentlich früher als erwartet –, kam es zu einer Volksabstimmung, bei der sich 35,6 Prozent der Schweizer Bürger, immerhin ein Drittel der Bevölkerung, für die Abschaffung der Armee aussprachen. Angesichts eines Landes, das traditionell militärfreundlich gesonnen ist, erscheint dieses Ergebnis um so erstaunlicher.

IV.9.3.5 Reaktionen auf den Film

Der Film, der für so viel Aufregung und Wirbel sorgte, überzeugt vor allem auf inhaltlicher Ebene. Ästhetisch erscheint er weniger reizvoll: Interviewpassagen und Beobachtungen der Initiative wechseln ständig einander ab. Die Aussagen der prominenten Befürworter untermauern dabei auf einer rationalen Ebene die Aktionen und Bemühungen der »Gruppe Schweiz ohne Armee«. Lediglich im Prolog gelingt Brodmann eine ästhetisch interessante Verschränkung von Rückblenden über die Jugendunruhen mit den idyllischen Stadtbildern Zürichs. Diese antithetische Struktur versinnbildlicht den Konfliktcharakter innerhalb der Schweizer Gesellschaft, zwischen Jung und Alt, Heute und Gestern sowie Armeegegnern und Armeeanhängern. Insgesamt herrscht jedoch eine beobachtende Haltung vor, die durch Gespräche immer wieder unterbrochen wird und die Ereignisse von 1982 bis 1986 relativ nüchtern dokumentiert.

Brodmann erhielt für diesen umstrittenen Film, der in der Schweiz einen kleinen politischen Sturm auslöste, seinen vierten Adolf-Grimme-Preis. Es kam zu parlamentarischen Anfragen, Anschuldigungen des Schweizer Verteidigungsministers gegen die „staatliche“ Anstalt SDR und einer breiten öffentlichen Diskussion. Gegner sahen in diesem Dokumentarfilm einen „hinterlistigen Propagandastreifen“.⁵⁰³ Der Film, der zum hochgeschaukelten Politikum wurde und mit dem sich eidgenössische Parlamentarier und Medien wochenlang beschäftigten, spiegelt auch die zwiespältigen Erfahrungen Brodmanns mit der Schweiz. Bundesrat Arnold Koller warf Brodmann vor, in seinem „armeefeindlichen“, „tendenziösen“ „Propagandastreifen“ „krasse geschichtliche Unwahrheiten“ verbreitet zu haben. Den SDR beschuldigte man, sich in die internen Angelegenheiten des Nachbarstaates eingemischt zu haben. In einer Replik auf die Reaktionen aus der Schweiz beschrieb Brodmann die Folgen seiner besonderen Beobachtungsgabe: „Ich habe mich auf dem Sempacher Schlachtfeld schuldig gemacht, indem ich das Mikrophon und die Kamera nicht sofort ausschalten ließ, als die Selbstverhunzung losging.“⁵⁰⁴ Daß er das blutrünstige, „von den Unteroffizieren etwas schlampig“ gesungene Sempacher Schlachtlied in den Film aufgenommen habe, sei den „Helden von Sempach“ „vor aller Welt peinlich“ gewesen. In der Schweiz habe der Film, so Brodmann, wie ein „Werbespot für die Initiative der Gruppe ‘Schweiz ohne Armee’ gewirkt.“ Dafür hätten die Armeefreunde in zwei Phasen gesorgt:

⁵⁰³ Vgl. SCHULTZ, Hansjörg N.: *Waschkörbeweise Protestbriefe. SDR-Sendung über Schweizer Armee verärgert die Eidgenossen*. In: Stuttgarter Zeitung, 11.06.1987.

⁵⁰⁴ BRODMANN: *Die Gefühle des Landesverrätters B. nach der Verhunzung*. In: Weltwoche, 11.06.1987.

„In der ersten Phase verweigerten sie jede Aussage zur Sache vor unserer Kamera. Das Militärdepartement sowohl wie die Armee hielten fest an ihrer Politik des Totschweigens. Sie taten es mit fadenscheinigen Begründungen und in der Hoffnung, daß dieser Film ohne ihren Beitrag gar nicht zustande kommen könne. [...] Auf meiner Seite wurde ein beim deutschen Fernsehen längst geübtes Prinzip wirksam: Verweigerung der Gegendarstellung löscht jeden Anspruch auf eine ausgewogene Kontroverse. So kam ganz gegen meinen Wunsch ein einseitiger Film zustande. Als dieser dann im ARD-Programm ausgestrahlt wurde und in der Schweiz 'wie eine Bombe' einschlug⁵⁰⁵, kam bei den Anwälten der militärischen Schweiz die zweite Phase der falschen Reaktion: Sie machten den Film zum politischen Skandal.“⁵⁰⁶

Der Volksinitiative verschaffte gerade die kontroverse und hitzige Diskussion das ihr zustehende Maß an Öffentlichkeit. Die Abschaffung der Armee wurde (endlich) zum öffentlichen Gesprächsthema, das große Tabu gebrochen, eine „Entwicklung des politischen Bewußtseins“ gefördert. Bei konservativen Schweizern und Armeeanhängern wurde Brodmanns Film allerdings als Skandal empfunden. Zahlreiche Kritiker warfen ihm „mangelnde Verantwortung“ vor, sein Film verfolge „eindeutig politische Ziele“ und operiere „bewußt mit Verdrehungen und Unwahrheiten“.⁵⁰⁷ Zudem sei die Schweiz als bünzlig, korrupt und hinterwäldlerisch dargestellt worden.⁵⁰⁸ Kritisiert wurde ferner, daß Brodmanns Sympathien „vor allem linkem Gedankengut“ gelten, „das er mit beinahe missionarischem Eifer unter die Menschen bringen möchte“: „In einer Zeit des relativen Friedens ist es besonders schwierig, aber um so notwendiger, die Wehrbereitschaft intakt zu halten, zumal wenn falsche Propheten ihre Friedensschalmeien ertönen lassen.“⁵⁰⁹

Insbesondere diejenigen, die in ihrer Kritik an Deutschlands nationalsozialistische Vergangenheit erinnerten oder Brodmann seine Jugendschwärmerei für den italienischen Duce vorwarfen, offenbarten in ihrer überzogenen und teilweise peinlich wirkenden Aggression den Mangel einer Diskussionskultur in der Schweiz.⁵¹⁰ Brodmann sah die zum Teil sehr heftigen Reaktionen, insbesondere seiner Landsleute, in einem Interview in der *Berner Zeitung* als Bestätigung dafür an, daß seine „dem Film zugrunde liegende These vom Tabu, über die Schweizer Armee zu sprechen, richtig“ sei.⁵¹¹ Andererseits sei er sehr überrascht gewesen, „wie positiv und zum Teil mit spürbarer Zuneigung die Schweizer Presse reagiert“ hätte.⁵¹²

Die Tatsache, daß immerhin ein Drittel der Schweizer Bevölkerung in einer Volksbefragung am 26.11.1989 für die Abschaffung der Armee stimmte, registrierte Brodmann – kurz vor seinem Tod – mit Genugtuung. Seine Utopie wurde zwar nicht verwirklicht, aber zumindest sprach man nun in der Öffentlichkeit über Sinn und Zweck dieser Institution. In einem Referat von 1984 sagte er:

„Eigentlich halte ich meine Utopie gar nicht für eine Utopie, sondern für ein Konzept des Überlebens,

⁵⁰⁵ Brodmann zitiert hier aus einem Artikel Irmgard Lochers, der im Berliner Tagesspiegel erschien. Vgl. sein Vorwort zu: *Schweiz ohne Waffen. 24 Stunden im Jahre X*. 21989, S. 7.

⁵⁰⁶ Brodmann in seinem Vorwort 1989, S. 7.

⁵⁰⁷ N.N.: *Zerrbild der schweizerischen Armee*. In: Neue Zürcher Zeitung, 03.11.1987.

⁵⁰⁸ MAURER, Fred: *Die Schweiz ohne Armee?* In: Berner Oberländer, 03.06.1987.

⁵⁰⁹ LEICHT, Sebastian: Frisch: *Die Armee ist die Leibgarde der Bourgeoisie*. In: Allgemeiner Anzeiger vom Zürichsee, 03.11.1987.

⁵¹⁰ Vgl. u. a.: BLASER, Erich: *Keine Freiheit ohne Verantwortung*. In: Basler Zeitung, 18.06.1987.

⁵¹¹ Brodmann in: *Ich wollte in meinem Film nicht ausgewogen sein*. Ein Interview von Markus Kellenberger mit Brodmann. In: Berner Zeitung, 10.06.1987.

⁵¹² Ebd. Vgl. z. B. folgende, positive Reaktion aus der Schweiz: SCHATZMANN, Michael: *Darf unsere Armee nicht kritisiert werden?* In: Tages-Anzeiger, 18.06.1987.

dessen Urheber sich allen Ernstes darüber klar werden müßten, daß wir das Neunzehnte Jahrhundert endgültig verlassen haben.“⁵¹³

Mit seinem Film *DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH* sorgte er zumindest in seinem Heimatland gegenüber selbstgefälliger Sätturiertheit noch einmal für jene Provokation, um die es ihm immer gegangen war.

IV.9.4 Vom Nestbeschmutzer zum Landesverräter

In einem Interview aus dem Jahre 1982 spitzte Brodmann seine Kritik an der Schweiz folgendermaßen zu:

„Bis zu einem gewissen Grad ist die Schweiz für mich ein gesellschaftspolitischer Friedhof. Nun habe ich nichts gegen Friedhöfe, ich geh gern gelegentlich in einem spazieren. Aber in einem Friedhof leben – das ist doch etwas anderes. Dieser Friedhof-Konsens, gemäß dem man Stille mit Stille belohnt, das ist für einen profiliert arbeitenden Fernseh-Journalisten ein schlechtes Klima.“⁵¹⁴

Das Verhältnis zu seinem Heimatland blieb stets ambivalent. Obgleich er auch schon in den Jahren zuvor Mißstände kritisierte, geriet ihm die Schweiz spätestens seit seinem Zerwürfnis mit dem Schweizer Fernsehen immer stärker zum Reizthema. Seine zahlreichen Artikel, meist Glossen über Freizeitschützen, Bankenskandale oder Fremdenhaß, die er auch noch als „Exilant“ für verschiedene Schweizer Tageszeitungen schrieb, liefern ein beredtes Zeugnis seiner grundsätzlichen Kritik an der Schweiz. Er verabscheute ihre „wirtschaftliche Aggressivität“, ihren „patriotischen Schwulst mit religiöser Verbrämung“, ihre Waffengeschäfte und „Hilfeleistungen an alle Gangster der Welt, die ihre Völker ausbluten.“⁵¹⁵ Das abrupte Ende seiner Tätigkeit für das Schweizer Fernsehen, als er gegen die indirekten Zensurpraktiken der Fernsehhierarchie öffentlich protestierte, scheint dabei nachhaltig Auslöser für diese Haßliebe gewesen zu sein. Persönlich getroffen hatten ihn außerdem insbesondere die Blockaden, Verfemungen und Inseraten-Boykotte gegen die *Züricher Woche*, deren Chefredakteur er zu jener Zeit war. Die regelrecht als Existenzbedrohung empfundenen Anfeindungen führten schließlich dazu, daß er zum deutschen Fernsehen wechselte. Obwohl Brodmann dort seinen kritischen Blick vor allem auf innerdeutsche Mißstände richtete, setzte er sich immer wieder skeptisch mit seiner Heimat auseinander. Ähnlich wie Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt oder Hans A. Pestalozzi faßte Brodmann seine kritische Liebe zur Schweiz als uneingelöstes Versprechen auf, in dem sich auch der Wunsch nach einer »anderen«, »besseren« Schweiz ausdrückte:

„Ich glaube, es gibt wenige Länder, in denen so viel unter den Teppich gekehrt worden ist. Drum gibt es auch wenige Länder, die so viele Nestbeschmutzer haben. Denn die Nestbeschmutzer sind ja nur die, die untern Teppich gucken.“⁵¹⁶

⁵¹³ Brodmann in: *Referat zur Tagung „Utopie und Wege“*. 10.04.1984, S. 10.

⁵¹⁴ Brodmann in einem Interview mit Rudolf Blum und Rolf Mühlemann: *Die Schweiz ist ein gesellschaftspolitischer Friedhof*. In: *Tele (Schweiz)*, 22.–28.11.1982.

⁵¹⁵ Zitiert nach BOLESCH, Cornelia: *Die Methode der versteckten Wut*. 1990. S. 193.

⁵¹⁶ Brodmann in: *Der Nestbeschmutzer*. Teil 2 des Porträts von Alexander J. Seiler über Brodmann. 1995. Das Interview wurde bereits 1989 geführt.

Das hohe Engagement vieler Schweizer für die Initiative zur Abschaffung der Armee bestärkte ihn in der Hoffnung, daß Veränderungen – zumindest im Bewußtsein der Menschen – doch möglich seien. Allerdings brachte ihm gerade sein Film *DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH* den Vorwurf des Landesverrats ein. Die hitzigen und kontroversen Diskussionen schienen Brodmanns im Film vertretene These vom Tabuthema Armee zu bestätigen. Persönliche Angriffe und Diffamierungen überschritten jedoch eindeutig die Grenze zumutbarer Kritik. Da fielen Bezeichnungen wie „Schmarotzer“, „falscher Prophet“ oder „Wolf im Schafspelz“, da war von „einseitiger und verzerrter Optik“, von „hämischem und demagogischem Ton“, „rüder Provokation“, „missionarischem Eifer“, „linkem Gesinnungsgut“ und „Landesverrat“ die Rede.⁵¹⁷ Zwar gab es auch zahlreiche positive Rezensionen, doch nutzten Gegner die Gelegenheit, Brodmann mit seinen „frontistischen Jugendsünden“ – wie er es selbst einmal formulierte –, zu erpressen. Nationalrat Felix Auer warf ihm in einem Artikel in der Neuen Züricher Zeitung seine faschistische Vergangenheit vor: er habe „ein gebrochenes Verhältnis“ zur Schweiz, sei länger „Frontist“ gewesen, als er zugeben wolle und benutze noch heute eine „frontistische“ Sprache: „Kurzum, kaum etwas Schweizerisches entgeht dem Zynismus, dem Sarkasmus und dem Vulgärton Brodmanns. Unerschöpflich ist sein Wortschatz, wenn es gilt, etwas in den Dreck zu ziehen.“⁵¹⁸

Brodmann wehrte sich nicht öffentlich gegen diese Verleumdungen. Er schrieb allerdings eine Stellungnahme zu den Vorwürfen, vermutlich für die »Gruppe Schweiz ohne Armee«.⁵¹⁹ Auer habe einzelne Sätze und Halbsätze aus dem Zusammenhang gerissen, um eine entsprechende diffamierende Wirkung zu erzielen. Polemische Pointen aus verschiedenen Artikeln dienten als Beweis für Brodmanns angeblich faschistoide Sprache. Mehrmals hatte dieser in Interviews oder Stellungnahmen früherer Jahre bekräftigt, daß er nie ein Nationalsozialist gewesen sei, sondern lediglich in jugendlichen Jahren für Mussolini geschwärmt habe und kurze Zeit in einer katholischen Jungmannschaft gewesen war. Zahlreiche Artikel und Filme belegen seinen Bewußtseinswandel hin zu einer konsequent antifaschistischen Haltung.

Die Frage, ob Deutschland nur ein berufliches Exil oder auch eine zweite Heimat war, ist wohl weniger eindeutig zu beantworten. Brodmann definierte den Begriff Heimat einmal als „Menschen, mit denen ich Umgang habe“, als „Arbeit“ und als „gesellschaftliche Auseinandersetzung“, die „in Deutschland stärker“ stattfände „als in der Schweiz.“⁵²⁰ Von Entwurzelung oder Heimatlosigkeit kann daher nicht gesprochen werden, zumal Brodmann in all den Jahren immer auch ein Domizil in Basel hatte. Er lebte in beiden Ländern, liebte und kritisierte die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse, – die wohl auch gar nicht so unterschiedlich waren –, wobei sein Blick vermutlich besonders geschärft für die jeweiligen Mißstände war. Dies könnte mit der besonderen Sichtweise zusammenhängen, denn er kritisierte sein Heimatland von außen, mit dem Blick eines im beruflichen Exil lebenden Schweizers, der die Verhältnisse und Strukturen seines Landes ganz genau kannte; auf der anderen Seite kritisierte er als Ausländer die innerdeutschen Verhältnisse, geschärft und geschult durch die Brille des Fremden.

⁵¹⁷ Vgl. u. a. folgende Artikel: BADENER TAGBLATT: *Spaß beiseite*, 11.06.1987. – JETZER, Stefan: *Schweizer Armee abschaffen?* In: THURGAUER ZEITUNG, 11.06.1987. – BLASER, Erich: *Keine Freiheit ohne Verantwortung*. In: Basler Zeitung, 18.06.1987. – LEICHT, Sebastian: *S isch halt nur es chlyses Träumli gsy . . .* In: Zürichseezeitung, 11.06.1987. – Ders.: *Frisch: Die Armee ist die Leibgarde der Bourgeoisie*. In: Allgemeiner Anzeiger vom Zürichsee, 03.06.1987. – MAURER, Fred: *Die Schweiz ohne Armee?* In: Berner Oberländer, 03.06.1987. – BÜHLER, Martin: *Etwas mehr Gelassenheit, bitte!* In: Bieler Tagblatt, 06.06.1987.

⁵¹⁸ AUER, Felix: *Ein umstrittener Film – Spiegelbild seines Autors*. In: Neue Zürcher Zeitung, 06.07.1987.

⁵¹⁹ BRODMANN: *Von einer Auerei zur anderen*. Entstehungsdatum nicht bekannt. SWR-Archiv: N 02/02.

⁵²⁰ Ebd.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Brodmann in einem (vaterländischen) Konflikt stand, hin- und hergerissen zwischen seinem Vaterland und einer beruflich neuen Heimat, zwischen seiner Liebe und seiner Kritik an der Schweiz, die er wohl auch deshalb so vehement kritisierte, weil er dieses Land sehr liebte, wobei er die Bezeichnung Patriotismus allerdings von sich wies. Er sei nicht „stolz auf die militärischen Glanztaten“ der Vorfahren; er sei auch kein Pazifist, „jedenfalls kein konsequenter“. Dennoch galt sein Idealismus, seine Utopie diesem Land:

„Das Feld meiner Utopie ist nichtsdestotrotz die Schweiz, die ich nicht für eine Nation halte, sondern für weit mehr: eine bemerkenswerte, historisch gewachsene Interessengemeinschaft, die es verstanden hat, Schwierigkeiten der verschiedensten Art durch Solidarität [...] zu überwinden.“⁵²¹

⁵²¹ BRODMANN: *Referat zur Tagung Utopie und Wege*. 1984, S. 1 ff.



Zusammenfassung der Ergebnisse

Da Brodmann ausschließlich für das Medium Fernsehen tätig war, erwies sich die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus als besonders relevant, da diese auch Auswirkungen auf die ästhetische Gestaltung seiner Filme hatte. Als Fernsehjournalist konnte sich Brodmann den Zwängen und Konventionen der Institution Fernsehen nicht entziehen. Seine Dokumentarfilme und Reihen waren eingebunden in den programmgeschichtlichen und fernsehpolitischen Kontext der Sender, was sich – wie die Analysen gezeigt haben – nachhaltig auf die Ästhetik und Struktur seiner Filme auswirkte. Seine Dokumentarfilmarbeit fürs Fernsehen zwang ihn zudem zu einem Balanceakt zwischen anspruchsvoller Information und publikumswirksamer Unterhaltung. Die Forderung nach Ausgewogenheit im öffentlich-rechtlichen Fernsehen widersprach jedoch seinem Selbstverständnis als Dokumentarfilmer, »Unruhestifter« zu sein. Als kulturelle Aufgabe des Fernsehens (und des Dokumentarfilmers) sah er die Verunsicherung des Publikums durch Information und Gegeninformation an, ein in seinen Augen demokratisches Prinzip, das durch eine erzwungene ausgewogene Information in sein Gegenteil verkehrt würde. In seinem Doppelportrait KOHL UND RAU (1987) griff Brodmann die aus seiner Sicht unsinnige Forderung nach Ausgewogenheit im Fernsehen auf und erhob sie – augenzwinkernd – zum Strukturprinzip seines Films.

Der monographische Ansatz bot durch die Konzentration auf nur einen Dokumentarfilmer die Möglichkeit, Entwicklungen, Brüche und Stilwandlungen innerhalb eines vielseitigen Œuvres nachzuzeichnen. Weitere Werkmonographien etwa von Dokumentarfilmern wie Dieter Ertel, Elmar Hügler oder Wilhelm Bittorf, um nur einige zu nennen, könnten neue und vertiefende Forschungsperspektiven bieten, zumal jeder der genannten einen sehr unterschiedlichen dokumentarästhetischen Weg gegangen ist. Durch die individuelle werkbiographische Untersuchung könnte eine übergeordnete, systematische Aufarbeitung des deutschen Fernsehdokumentarismus sinnvoll unterstützt werden. Die Konkretion am herausragenden Einzelfall erlaubt zudem auch Rückschlüsse auf aktuelle, medienpolitische Diskussionen um das populäre Medium Fernsehen, das nach wie vor für die Entwicklung, Produktion und Ausstrahlung von Dokumentarfilmen eine wesentliche Rolle spielt. Befürchtungen, vom Markt verdrängt zu werden, resultieren heute weniger aus der Konkurrenzsituation zu unterhaltenden Programmen. In der multi-medialen Welt von Video, elektronisch-digitaler Bildaufzeichnung, Computer-Animationen, Simulationen und weltweiter Vernetzung durch das Internet scheint die »gewöhnliche« Filmkamera beinahe obsolet. Inwieweit die Bilder inzwischen

ihre Beweiskraft einbüßen angesichts vielfältiger Täuschungs- und Fälschungsmöglichkeiten⁵²² und damit die Rezeption von Filmen und Fernsehprogrammen sowie das öffentliche Bewußtsein negativ beeinflussen, bleibt vorläufig offen.⁵²³ Allerdings reflektieren selbstreflexive Dokumentarfilme⁵²⁴ seit den neunziger Jahren auch die medial konstruierten Wirklichkeitsbilder und Bildmanipulationen.

Für eine systematische Analyse der Filme Brodmanns und ihrer dokumentarästhetischen Entwicklung erwies sich eine Ein- und Zuordnung in bestimmte Schaffensperioden sinnvoll, denn dadurch wurde eine Konzentration auf exemplarisch ausgewählte Beiträge möglich. Für die meisten Filme erfolgte eine klare Eingruppierung mittels der Fernsehreihen, für die Brodmann tätig war, oder die er alleinverantwortlich konzipierte. Weitere Konstellationen entstanden aufgrund von thematischen oder ästhetischen Gemeinsamkeiten. Der Vergleich der jeweiligen Analyseergebnisse gab Aufschlüsse über Brüche und Stilwandlungen innerhalb seines Gesamtwerkes.

In Anlehnung an die neuere Dokumentarfilmtheorie stand im Vordergrund der Betrachtung die rezeptionsästhetische Dimension seiner Filme, die Frage nach dem Verhältnis von dokumentarischer Appellstruktur und öffentlicher Meinungs- und Willensbildung. Die Filmanalysen konzentrierten sich dabei vor allem auf den Kommunikationsprozeß zwischen Autor (Regisseur) und Rezipient: das vermittelte Weltbild, seine Konstruktion und Intention auf der einen und seine Interpretation sowie sein gesellschaftlicher Gebrauchswert auf der anderen Seite. Die Analysen ergaben, daß Brodmanns Filmen eine starke gesellschaftspolitische Ausrichtung immanent ist. Seine eigene Berufsauffassung sowie seine Dokumentarfilm-Definition gaben sinnvolle Hinweise für ein Verständnis seiner Filme und ihrer ästhetischen Gestaltung. Brodmann selbst definierte den Dokumentarfilm als eine individuelle filmische Verarbeitung von Eindrücken realer Ereignisse. Seine Dokumentarfilmarbeit begriff er als Fernsehjournalismus, als Recherche mit der Kamera und sah seine Aufgabe in einer kritischen Aufklärung des Zuschauers. Ein zentraler Begriff seiner Berufsethik war die »intellektuelle Redlichkeit«, die sich in einer offen-transparenten und subjektiven Haltung des Autors gegenüber dem Zuschauer ausdrückte. Den Glauben an eine »objektive Realitätsabbildung« hielt er für Selbsttäuschung und Publikumsbetrug. Mit seinem unverwechselbaren Tonfall und charakteristischen Stil trat er den Zuschauern selbstbewußt als Autorenfilmer entgegen: eine insbesondere für den Fernsehdokumentarismus ungewöhnliche Individualisierung. Sein offenes Bekenntnis zur Subjektivität und zum Autorenprinzip wirkte in den sechziger Jahren zudem provokativ, denn es widersprach dem beobachtenden Dokumentarstil des *Direct Cinema*.

Seine subjektive Haltung spiegelt sich u. a. in der satirischen Stoßrichtung, die vielen seiner Filme zu eigen ist und die gewohnten Wahrnehmungskonventionen der Zuschauer unterläuft. Die Ironie offenbart einerseits seinen spielerischen Umgang mit dem vorgefundenen Material, andererseits zeugt sie von einer »aggressiven« Haltung Brodmanns gegenüber kritikwürdigen Zeiterscheinungen. Seine »Aggression« resultierte aus einer kritisch »linken«, antifaschistischen Grundeinstellung und einem undogmatischen Aufklärungsbegriff. Mittels einer feinen Ironie und ihrer filmästhetischen Umsetzung auf Bild-, Ton- und Wortebene sublimierte

⁵²² Vgl. hierzu exemplarisch: FELIX, Jürgen/ZIMMERMANN, Peter (Hg.): *Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise*, Augen-Blick-Heft 11, 1991. – SAGER, Peter: *Retortenphotos: Verrückte Wahrheit. Die Bildmanipulation kennt kaum noch Grenzen*. In: Zeit-Magazin, 08.03.1991, S. 10–21.

⁵²³ Vgl.: HELLER, H.-B. (Hg.): *Leben aus zweiter Hand? Soziale Phantasien und mediale Erfahrung*. 1992.

⁵²⁴ Im deutschsprachigen Raum etwa im Werk von Peter Krieg; vgl. seinen Film *SUSPICIOUS MINDS (DIE ORDNUNG DES CHAOS)* von 1991.

er seine »Wut«, wobei ihm die aufgenommenen Realitätsausschnitte als Ausgangsbasis für seine ironische Bearbeitung dienten. Diese begann bereits bei der Wahl der Kameraperspektive. Die Destruktion konventionalisierter Wahrnehmungsmuster beim Rezipienten sollte ein kritisches Sehen evozieren. Brodmann suchte zudem nach realsatirischen Elementen, die bereits in der Wirklichkeit selbst vorhanden waren und allein durch das Zeigen und Benennen ihre ironisch-kritische Wirkung entfalteten. Bereits seine häufig doppeldeutigen Titel kündigen das ironische Spiel an. Als das elementarste Stilmittel der satirischen Bearbeitung stellte sich der Kommentar heraus, wobei Brodmann präzise formulierte Textpassagen und reine Bildsequenzen so filigran montierte, daß manche seiner Filme geradezu wie musikalisch-rhythmische Kompositionen erscheinen. Die Montage, das „Puzzlespiel mit der eingefangenen Wirklichkeit“ begriff er dabei als »Knotenpunkt« des Films, denn erst durch sie werde die Dramaturgie des Films erstellt. Sein Kommentar lieferte Hypothesen, Deutungen, bildlich nicht oder nur schwer darstellbare Informationen und spitzte die kritische Intention zu, wobei Brodmann seine Texte den Bildern unterordnete und ihre komische Wirkung für den Rezipienten pointierte. Dabei plazierte er seine Pointen an dramaturgisch genau berechneten Filmstellen und ließ ihnen durch effektvolle Sprechpausen Zeit zur Entfaltung. Kommentarlosen Sequenzen boten außerdem Raum zum Nachdenken. Viele seiner späteren Filme sind kaum oder gar nicht ironisch wie etwa seine historischen Dokumentationen (*EUROPA UNTERM HAKENKREUZ*, *LATERNA TEUTONICA*), deren ernsthafter und z. T. sensibler Kontext keinen Raum für eine ironische Bearbeitung ließ, sondern eine sachlich-neutrale Darstellung erforderte.

Das Kapitel über die ZEICHEN DER ZEIT-Reihe gestaltete sich aus mehreren Gründen relativ umfangreich: Erstens legte diese erste große Dokumentarfilmreihe des deutschen Fernsehens Grundsteine für die Entwicklung des Dokumentarfilms und begründete das spätere Renommee der Dokumentarabteilung; zweitens prägte die berühmte »Stuttgarter Schule« Brodmann und seinen dokumentarästhetischen Stil nachhaltig; drittens produzierte Brodmann mit achtundzwanzig Filmen genau die Hälfte aller Beiträge (bis 1973). Der kritische Blick der Autoren *hinter* die Kulissen gesellschaftlicher Phänomene und Rituale strebte eine kritische Auseinandersetzung mit der Wirtschaftswundermentalität und den Verdrängungsmechanismen der Adenauerzeit an. Die Analyse seiner Filme verdeutlichte, daß Brodmann die neuen Filmtechniken des *Direct Cinema* mit dem zeitkritisch kommentierenden Stil der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe verband: Er verkürzte den Off-Kommentar auf knappe, meist satirisch zugespitzte Bemerkungen und rückte die Beobachtung mit der Kamera stärker in den Vordergrund. Die neue Technik der leicht tragbaren Kameras mit hochempfindlichem Film und Richtmikrophonen ermöglichte einen anderen dokumentarästhetischen Gestus als zuvor: eine die Ereignisse beobachtende Kamera, die erstmals in seinem Film *DIE MISSWAHL* (1966) zum Einsatz kam. Sie ermöglichte erst den analytisch-entlarvenden Blick sowie den ironischen Stil des Films. Im Gegensatz zu späteren Produktionen gab Brodmann seine kritische Intention eindeutig vor und überließ es nicht den Zuschauern, sich eine eigene Meinung zu bilden. Eine Krise des satirischen Sprechens manifestierte sich im *POLIZEISTAATSBESUCH* (1967). Die dramatischen Ereignisse überrollten das ursprüngliche Konzept und führten zu einem stilistischen »Bruch«: Das Schockerlebnis verschlug Brodmann die satirische Sprache, und die zuvor ironisch-glossierende Betrachtung schlug um in offenen Sarkasmus, während die Kamera dem hektischen Geschehen zu folgen versuchte. In seinen späteren Beiträgen dominierte der ironische »Erzähler« Brodmann weniger oder nur noch kaum den »dokumentarischen Text«, stattdessen delegierte er zunehmend die Rede an die Protagonisten. Damit folgte er den dokumentar- und rezeptionsästhetischen sowie programmgeschichtlichen Konventionen jener Jahre.

Mit dem Ende der kritisierten »Wirtschaftswunderwelt« verlor Brodmann allerdings seine bisherigen Angriffsobjekte. Im Zuge des durch die Studentenbewegung ausgelösten kulturellen »Wandels« wurde auch das Medium Fernsehen zunehmend kritisch hinterfragt, und der Fernsehdokumentarismus geriet nun selbst in Manipulationsverdacht. Die kritische Intention seiner Filme richtete sich zwar gegen gesellschaftliche Mißstände, blieb jedoch hinter der radikalen Gesellschaftskritik der 68er-Generation zurück. Obwohl Brodmann seine politische Haltung stets als »kritisch links« einstufte, wurde er in diesen Jahren gleichsam »links« überholt und wich nach dem Ende der ZEICHEN DER ZEIT-Reihe in den Folgejahren auf die Ränder der Gesellschaft (BERICHTE AUS DEM KNAST) sowie historische Themen aus (MAGISCHE NAMEN, LATERNA TEUTONICA, EUROPA UNTERM HAKENKREUZ).

Nach einer Phase der thematischen und vor allem stilistischen Suche nach neuen Ausdrucksmitteln fand Brodmann zu einem neuen selbstbewußt-essayistischen Stil. Die ästhetische Souveränität seines Films RUDOLF STEINER (1977), der im Kontext der Reihe MAGISCHE NAMEN (1977–1981) entstand, zeugte von einer »Konsolidierung« in Brodmanns Schaffen und wies auf ein Ende der inhaltlich-formalen Experimente hin. Seinen individuellen Interessen folgend, wandte er sich in dieser Reihe historischen Persönlichkeiten der Geschichte, Kultur und Politik zu. Stilprägend für seine fünf Beiträge war der subjektive Blick, die Einbeziehung der eigenen Person und Sichtweise sowie das Anknüpfen an die Gegenwart, um die Historizität des Gezeigten an der Realität zu messen. Im Vergleich zu seinen früheren Filmen waren diese Portraits weniger aggressiv, wirkten ruhiger und zum Teil distanzierter. In seinem Steiner-Film setzte Brodmann erstmals Musik als dominierende satirisch-kritische Kommentarebene ein, die die ästhetische Gestaltung nachhaltig beeinflusste. Die Wahl der satirischen Mittel erwies sich dabei als moderater und verschlüsselter, weniger offensichtlich als noch in seinen ZEICHEN DER ZEIT-Beiträgen, was das Verständnis seiner kritischen Intention für den Zuschauer erschwerte.

Auch seine filmsatirische Groteske ADOLF – EINE GAUDI (1983), in welcher Brodmann kritisch nach dem Umgang mit dem Dritten Reich fragte, bestach durch den selbstbewußten Einsatz von Musik sowie eine kunstvoll-spielerische Verzahnung von Bild- und Tonebene. Als groteske Parabel eines deutschen Schicksals forderte sein Film das Publikum zur selbstkritischen Reflexion auf. Diese Entwicklung zu bewußt subjektiven und essayistischen Dokumentarfilmen spiegelt auch eine allgemeine dokumentarästhetische Entwicklung in den achtziger Jahren: Zunehmend wurde der Aufklärungsanspruch des zuvor politisch engagierten Dokumentarfilms auf seine illusionären Projektionen und sein ideologisches Wunschdenken hin überprüft. Im Zeichen der Postmoderne entstand grundsätzlich Zweifel an der Möglichkeit einer authentischen Realitätswiedergabe und Skepsis wuchs an der wachsenden Flut medialer Bilder(welten) und ihrem Einfluß auf das öffentliche Bewußtsein.

Brodmanns zweite große historische Reihe, LATERNA TEUTONICA (1979/80), eine liebevolle Hommage an die Kunst des Filmmachens und das technische Faszinosum »Film«, gestaltete er – im Gegensatz zu den MAGISCHEN NAMEN – im Stil einer historischen Dokumentation, zusammengesetzt aus Zeitzeugengesprächen und historischem Kompilationsmaterial (Fotos, Wochenschauausschnitte und zahlreiche Filmszenen). Der geschichtlich-neutrale Gestus suggerierte einen hohen Grad an »Authentizität« und ließ keinen Raum für Ironie. Im Gegensatz zu der subjektiv-essayistischen Gestaltung der MAGISCHEN NAMEN zog sich Brodmann völlig zurück, überließ den Zeitzeugen das Wort und dem Publikum die Deutung des Dargestellten. Das implizierte einerseits das Risiko von Fehleinschätzungen und Mißverständnissen beim Zuschauer, andererseits eine größere Eigenverantwortung in der Interpretation. In keiner Werkphase verzichtete Brod-

mann in so extremer Form auf seinen subjektiven Blick.

Die Frage einer filmisch adäquaten Vermittlung von historischen Ereignissen und Prozessen stellte sich insbesondere in der Reihe *EUROPA UNTERM HAKENKREUZ* (1982/83), bei der sich die Autoren bewußt für das dokumentarische »Feuilleton« entschieden. Die Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart verband die kommunikativen und kognitiven Erfahrungen von Autor und Zuschauer, gerade weil das sonst übliche temporale oder kausale Prinzip historischer Darstellungen nicht übernommen wurde. Die Filmaufnahmen aus der Gegenwart der historischen Schauplätze schufen eine offene oder versteckte Beziehung zum historischen Geschehen am gleichen Ort, so daß auch die jungen Zuschauer der achtziger Jahre Anknüpfungspunkte an ihre Gegenwart erhielten. Die »Realität« des jeweiligen Ortes erinnerte an die »Realität« des eigentlich Unglaublichen und löste gerade dadurch Betroffenheit aus. Insbesondere die Verschränkung verschiedener Zeitebenen sowie die ungewohnte, feuilletonistische Form erschwerten die Rezeption und provozierten zum Teil auch Mißverständnisse. Mit seinem Film *AUSCHWITZ* (1983) gelang Brodmann eine besonders erschütternde und nachdenklich stimmende Dokumentation. Indem er die Frage der Mitschuld durch Verdrängung und Gleichgültigkeit in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen rückte, ging er einen sehr intensiven und sensiblen Dialog mit dem Zuschauer ein. Die Gegenüberstellung verschiedener Sicht- und Erlebnisweisen löste in ihrer kontrastierenden Wirkung Betroffenheit aus, wobei die Gegensätze so unfafßbar erschienen wie die systematische Vernichtung der Juden selbst. Durch die Einbeziehung des »normalen« Alltags im Dritten Reich bot Brodmann den Zuschauern eine Identifikationsebene an, wobei die Zeitzeugen stellvertretend für ein ganzes Volk mit der Verdrängungsproblematik konfrontiert wurden.

Nach diesen drei historisch ausgerichteten Reihen wandte sich Brodmann ab Mitte der achtziger Jahre erneut der aktuellen politisch-demokratischen Kultur in der Bundesrepublik zu, die ihm nach dem konservativen Machtwechsel 1982 wieder eine vergrößerte Angriffsfläche bot. Aus einer distanzierten Wahrnehmungsperspektive, die den Blick möglicherweise besonders schärfte, kritisierte er jedoch nicht nur die gesellschaftlichen Mißstände Deutschlands, sondern auch seines Heimatlandes, wobei er die deutschen Verhältnisse aus der Sicht eines Ausländers, die schweizerischen mit dem Blick eines im Ausland lebenden Schweizers beobachtete. Insbesondere seine beiden Filme *DER ANDERE DÜRRENMATT* (1986) und *DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH* (1987) verdeutlichten sein ambivalentes Verhältnis zur Schweiz, seine kritische Liebe zu ihr, die aus dem Wunsch bzw. Traum nach einer »besseren«, humanen und »wirklich« neutralen, entmilitarisierten Nation entsprang. Viele seiner Landsleute beschimpften den unbequemen Kritiker indes als Nestbeschmutzer und Landesverräter.

Brodmann stand jedoch nicht nur in diesem vaterländischen Konflikt, sondern als Fernsehjournalist und Autorenfilmer auch in einem Spannungsverhältnis zwischen engagiertem Journalismus und cineastischem Autorenfilm, das sich in der Ästhetik seiner Filme spiegelte: Die Analysen ergaben, daß eine beobachtende journalistische Recherche mit der Kamera und eine subjektiv-essayistische spielerische Filmerzählung die beiden Pole seiner Filmarbeit bildeten, wobei sich beide Stilformen mehr oder weniger gegenseitig durchdrangen und nur selten in »Reinform« auftraten. Neben einer erstaunlichen Produktivität zeichnete sich seine Filmarbeit nicht zuletzt durch eine große Vielseitigkeit aus, die jedoch immer eine sehr persönliche Handschrift trug. Trotz fernseh- und programmpolitischer Zwänge gelang es Brodmann, einen sehr individuellen Stil zu entwickeln und diesen über Kontinuitäten, Brüche und Stilwandlungen hinweg zu bewahren. Ebenso erhielt er sich seinen gesellschaftskritischen Blick, der selbst in unterhaltenden Beiträgen und sogenannten Broterwerbsfilmen unterschwellig immer vorhanden war. Seine Intention, die er über einen

kritischen Dialog mit dem Zuschauer vermittelte, richtete sich auf Mißstände und Fehlentwicklungen in der Gesellschaft, wobei sein Ziel war, zum Nachdenken und zur kritischen Reflexion anzuregen.

Doch gerade Brodmanns Gesellschaftskritik stieß auf Grenzen, die im Medium selbst, zumal im weniger populären Genre Dokumentarfilm, liegen, denn der Dokumentarfilm erreicht per se nur ein kleines, oftmals elitäres Publikum, was nicht zuletzt auf seinen prekären Programmstatus zurückzuführen ist (vgl. Kap. II.3). Die Grenzen der Kritik waren nicht zuletzt durch die Institution öffentlich-rechtliches Fernsehen abgesteckt. Brodmanns zum Teil sehr intellektuellen, anspruchsvoll gestalteten Filme waren und sind zudem oftmals nur sehr schwer zugänglich. Daneben erforderte Brodmanns bevorzugtes Stilmittel der Ironie ein Einvernehmen mit den Zuschauern, eine gemeinsame kritische Grundeinstellung, die all diejenigen ausschloß, die diese Haltung nicht teilten (vgl. Kap. III.2), eine eigenwillige kritische Einstellung gegenüber allen konservativen Erscheinungen. Brodmanns Grundhaltung kann umschrieben werden als antifaschistisch, antimilitaristisch und links-liberal. Damit vertrat er eher eine gesellschaftliche Randgruppe, so daß seine Gesellschaftskritik nicht selten gegen den Strom der Zeit lief und der Meinung eines Großteils der Bevölkerung widersprach. Die Wahl der Themen war notgedrungen subjektiv und selektiv. Brodmann hatte ganz bestimmte Lieblingsthemen, die in zeitlebens begleiteten. Bis zuletzt blieb er ein Querdenker, ein »beruflicher Unruhestifter«, für den Dokumentarfilme „Sprengstoff in einer Welt verkrusteter Vorurteile und gemachter Meinungen“ waren.

VI

Anhang

VI.1 Zeittafel Brodmann

- 1920 Geboren am 18. Juni in Binningen bei Basel, Schulen in Binningen und Basel
- 1937 Volontär beim Basler Volksblatt“
- 1943 Lokalredakteur und Filmkritiker bei der Züricher Tat“
- 1949 Als freier Journalist u. a. tätig für die Züricher Woche, die Schweizer Wochenzeitung und die Schweizer Rundschau; außerdem Kabarett-Autor
- 1954 Beginn der Mitarbeit beim Schweizer Fernsehen
- 1958 Chefredakteur der Schweizer Ausgabe von Elle“
- 1960 Leiter des Freitagsmagazins“ beim Schweizer Fernsehen DRS
- 1961 Chefredakteur der Züricher Woche“; Prix Italia für das Freitagsmagazin“
- 1962 Mitarbeit beim ZDF: Redakteur für das Magazin In diesen Tagen – Zeitgeschehen nah gesehen“ (bis 1965 22 Beiträge); Veröffentlichung: Meine kleine Flaschenpost“
- 1963 Bruch mit dem Schweizer Fernsehen; Rücktritt als Chefredakteur der Züricher Woche“
- 1965: Wechsel zum SDR nach Stuttgart als ständiger freier Filmemacher; bis 1973 Autor für die Reihe „Zeichen der Zeit“
- 1967 Adolf-Grimme-Preis in Bronze für „Die Misswahl“ (1966)
- 1968 Adolf-Grimme-Preis in Silber und Preis der Presse im Rahmen des Grimme-Preises für den Polizeistaatsbesuch“ (1967)
- 1971 Hauptpreis bei den Internationalen Sportfilmtagen in Oberhausen für Die Herausforderung“ (1970)
- 1973 Veröffentlichung: Schweiz ohne Waffen“
- 1974 „Berichte aus dem Knast“ (bis 1976)
- 1976 Sonderpreis des Stifterverbandes der deutschen Wissenschaft im Rahmen des Adolf-Grimme-Preises für „Die grünen Menschen auf Intensiv I“ (1975)
- 1977 „Magische Namen“ (bis 1981)
- 1979 „Laterna Teutonica“
- 1982 „Europa unterm Hakenkreuz“; SOS am Piz Palü“ (1981) wird als Beitrag der ARD zum Prix Italia eingereicht; „Abenteuer Eisenbahn“ (bis 1986)
- 1983 Basler Kulturpreis
- 1984 Veröffentlichung: Moskau einfach. 1968–1984 mitgeschrieben. Zytglogge.“
- 1987 Adolf-Grimme-Preis für „Der Traum vom Schlachten der heiligsten Kuh“ (1987)
- 1990 Brodmann stirbt am 2. Februar in Basel

VI.2 Film- und Produktionsdaten

Aufgelistet sind im folgenden die Film- und Produktionsdaten der für die Arbeit relevanten Filme. Eine vollständige Filmographie folgt in Kapitel VI.3.

Export in Bond – Geheimagent 007 und die Folgen

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Dieter Maehrlen
Ton: Siegfried Maier
Schnitt: Karl Heinz Jakob
Sprecher: Robert Graf
Erstausstrahlung: 03.10.1965
Länge: 43'46 Minuten, sw
Produktion: SDR

Die Misswahl – Beobachtungen bei einer Schönheitskonkurrenz

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Rudolf Werner, Peter Rühle, Michael Busse
Ton: Karl-Heinz Heim, Siegfried Maier
Schnitt: Constanze Völz
Sprecher: Charles Wirths
Erstausstrahlung: 30.06.1966
Länge: 43'38 Minuten, sw
Produktion: SDR

Die Eismütter – Beobachtungen bei Schlittschuhtalenten

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Michael Busse
Ton: Karl-Heinz Heim
Schnitt: Constanze Völz
Sprecher: Hannes Groth
Erstausstrahlung: 07.05.1967
Länge: 42'16 Minuten, sw
Produktion: SDR

Der Polizeistaatsbesuch – Beobachtungen unter deutschen Gastgebern

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Regieassistent: Rainer C.M. Wagner
Kamera: Franz Brandeis, Michael Busse
Ton: Rainer Bosch, Klaus Schumacher
Schnitt: Dorrit Winterlin
Sprecher: Alwin Michael Rueffer
Erstausstrahlung: 26.07.1967
Länge: 44'59 Minuten, sw
Produktion: SDR

Die Regenbogenmacher – Beobachtungen bei deutschen Wochenblättern

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Michael Busse
Ton: Rolf Klopfer
Schnitt: Dorrit Winterlin
Sprecher: Alwin Michael Rueffer
Erstausstrahlung: 20.09.1967
Länge: 42'30 Minuten, sw
Produktion: SDR

Gutenberg und die Folgen – Beobachtungen bei der Buchmesse

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Jürgen Haigis, Karl-Heinz Hass
Ton: Karl-Heinz Heim, Joachim Höfig
Schnitt: Karl-Heinz Jakob
Sprecher: Hannes Groth
Erstausstrahlung: 21.12.1967
Länge: 44'12 Minuten, sw
Produktion: SDR

Rhapsodie in Gips – Beobachtungen unter Skiläufern

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Michael Busse, Peter Rees
Ton: Konrad Körte
Schnitt: Karin Lange
Sprecher: Hannes Groth
Erstausstrahlung: 15.05.1968
Länge: 43'55 Minuten, sw
Produktion: SDR

Rotes Kreuz und blaue Bohnen – Beobachtungen in der Schweiz

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Franz Brandeis
Ton: Karl-Heinz Heim
Schnitt: Karin Ammon
Erstausstrahlung: 23.07.1971
Länge: 41'50 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Schlupfwinkel Schweiz – Beobachtungen im Asyl der Millionäre

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Franz Brandeis
Ton: Karl-Heinz Heim
Schnitt: Christa Hemnitz
Erstausstrahlung: 30.10.1972
Länge: 43'08 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Die ausgezeichneten Deutschen – Beobachtungen unter deutschen Ordensträgern

Reihe: Zeichen der Zeit
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Franz Brandeis
Ton: Albrecht Müller
Schnitt: Gudrun Pfeifer
Erstausstrahlung: 15.07.1973
Länge: 41'53 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Die grünen Menschen auf Intensiv I

Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Dietrich Lehmstedt
Ton: Uhl Hartwein
Schnitt: Dorrit Dörr
Erstausstrahlung: 15.10.1975
Länge: 50'57 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Berichte aus dem Knast (fünf Beiträge)

Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Franz Brandeis
Schnitt: Constanze Völz
Sendetermine: 1974–1976
Red. Leitung: Gerhard Konzelmann
Länge: durchschnittlich 45 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Dr. Rudi Dutschke – oder der Versuch, eine Linke auf die Füße zu stellen

Reihe: Miterlebt
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Franz Brandeis, Tilman Schwamberger
Ton: Uhl Hutwein
Schnitt: Dorrit Dörr
Musik: Wolf Biermann
Erstausstrahlung: 02.02.1977
Länge: 44'45 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Tod einer Zeitung – oder: Wie Basel zu einem Monopolblatt kam

Reihe: Miterlebt
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Fritz Moser jr., Dietrich Lehmstedt
Ton: Dieter Schulze
Schnitt: Rose-Marie Echleben
Erstausstrahlung: 18.04.1977
Länge: 43'56 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Rudolf Steiner – Recherchen auf dem Anthroposophenhügel

Reihe: Magische Namen
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Dietrich Lehmstedt
Ton: Rainer Bosch
Schnitt: Dorrit Dörr
Musik: Richard Strauss: Tod und Verklärung“
Erstausstrahlung: 17.07.1977
Länge: 43'42 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Benito Mussolini – Die Verformung eines Menschen

Reihe: Magische Namen
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Fritz Moser jr.
Ton: Dieter Schulze
Schnitt: Dorrit Dörr
Musik: Ferruccio Busoni
Erstausstrahlung: 25.07.1977
Länge: 45 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Che Guevara – Ein Mann und ein Plakat

Reihe: Magische Namen
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Fritz Moser jr.
Ton: Dieter Schulze
Schnitt: Karin Brost
Erstausstrahlung: 11.03.1979
Länge: 42'47 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Laterna Teutonica – Folge 5: Des Teufels Regisseure

Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Fritz Moser jr.
Ton: Karl Heinz Heim
Trick: Hermann Cran
Graphik: Frieder Grindler
Mitarbeit: Sabine Brüning
Schnitt: Dorrit Dörr
Redakt. Leitung: Gerhard Konzelmann
Erstausstrahlung: 30.12.1979
Länge: 43'38 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

SOS am Piz Palü

Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Udo Rischer
Ton: Manfred Müller
Schnitt: Dorrit Dörr
Erstausstrahlung: 26.04.1981
Länge: 43'44 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Die Baracke – Beobachtungen aus der SPD-Zentrale

Reihe: Unter deutschen Dächern
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Peter Christian Koop
Ton: Heino Gehring, Joachim Kühl
Schnitt: Ute Fischer
Erstausstrahlung: 23.10.1981
Länge: 42'49 Minuten, Farbe
Produktion: Radio Bremen

Auschwitz – und sonntags Wunschkonzert

Reihe: Europa unterm Hakenkreuz
Buch und Regie: Roman Brodmann
Mitarbeit: Susanne Bausch
Kamera: Udo Rischer
Ton: Heinz Gessmann, Rainer Bosch, Dieter Schulze
Schnitt: Ute Fischer
Red. Leitung: Hans Ulrich Reichert
Erstausstrahlung: 16.01.1983
Länge: 43'42 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Adolf – eine Gaudi. Von einem, der auszog, den Führer zu spielen

Buch und Regie: Roman Brodmann, Dietrich Lehmstedt
Kamera: Dietrich Lehmstedt
Schnitt: Ute Fischer
Ton: Heinz Gessmann
Musik: Richard Wagner
Mitarbeit: Rolf-Dieter Zimmermann
Erstausstrahlung: 27.12.1983
Länge: 39'47 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Bernina-Express – Ins Paradies um fünf vor zwölf

Reihe: Abenteuer Eisenbahn
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Udo Rischer
Ton: Rainer Bosch
Musik: W.A. Mozart: Sinfonie Es-Dur KV 543
Schnitt: Dorrit Dörr
Erstausstrahlung: 30.08.1984
Länge: 40'11 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Mit D 594 zur West-Weihnacht – Eine deutsch-deutsche Eisenbahnreise

Reihe: Abenteuer Eisenbahn
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Udo Rischer
Ton: Lucian Dixon
Schnitt: Karin Brost
Erstausstrahlung: 01.01.1985
Länge: 41'57 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Die Synagoge im Hinterhof

Reihe: Unter deutschen Dächern
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Peter C. Koop
Ton: Erich Nobbe, Heinz Gessmann
Schnitt: Ute Fischer
Erstausstrahlung: 10.02.1985
Länge: 53'25 Minuten, Farbe
Produktion: Radio Bremen

Die Transkorsika – Zwischen Bomben und Touristen

Reihe: Abenteuer Eisenbahn
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Udo Rischer
Ton: Dieter Schulze, Heinz Gessmann
Schnitt: Ute Fischer
Erstausstrahlung: 22.09.1985
Länge: 43'00 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Der andere Dürrenmatt – oder was hat ein Schweizer gegen die Schweiz?

Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Udo Rischer
Ton: Dieter Schulze, Heinz Gessmann
Schnitt: Helena Dorskocil
Sprecher: Charles Wirths
Erstausstrahlung: 05.01.1986
Länge: 57'50 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Kohl und Rau

Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Udo Rischer
Ton: Armin Nennstiel, Dieter Schulze
Schnitt: Dorrit Dörr
Erstausstrahlung: 07.01.1987
Länge: 38'51 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Der Traum vom Schlachten der heiligsten Kuh

Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Fritz Moser, Udo Rischer
Ton: Dieter Schulze, Andreas Wetter
Schnitt: Bärbel Kaiser
Erstausstrahlung: 01.06.1987
Länge: 48'53 Minuten, Farbe
Produktion: SDR

Die Rede-Wende – Beobachtungen im Bundestag

Reihe: Unter deutschen Dächern
Buch und Regie: Roman Brodmann
Kamera: Peter C. Koop
Ton: Otto G. Hühn, Eckhard Janssen
Schnitt: Ellen Ersing
Erstausstrahlung: 01.12.1988
Länge: 43'07 Minuten; Farbe
Produktion: Radio Bremen

VI.3 Filmographie⁵²⁵

Die folgende Filmographie führt zunächst alle Dokumentarfilme ab 1965 auf, die zwischen 30 und 45 Minuten lang sind. Die Auflistung nennt der Reihenfolge nach Titel, Länge, Sender, gegebenenfalls die Reihenzugehörigkeit in Klammern und nach Möglichkeit das Datum der ersten Ausstrahlung.

1965

Export in Bond – Geheimagent 007 und die Folgen, 43'46 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 03.10.65.

1966

Die Konjunkturgeschädigten – Beobachtungen unter deutschen Kurgästen, 43'08 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 10.05.66.

Die Misswahl – Beobachtungen bei einer Schönheitskonkurrenz, 47'43 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 30.06.66.

1967

Die Tagung – Beobachtungen an grünen Tischen, 39'20 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 05.11.67.

Die Eismütter – Beobachtungen unter Schlittschuhakrobaten, 44'00 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 07.05.67.

Der Polizeistaatsbesuch – Beobachtungen unter deutschen Gastgebern, 44'59 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 26.07.67.

Hélène Gordon-Lazareff – Skizzen zu einem Portrait der modernen Frau, 41'20 Min., SDR, 06.08.67.

Die Regenbogenmacher – Beobachtungen bei deutschen Wochenblättern, 42'36 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 20.09.67.

Gutenberg und die Folgen – Beobachtungen bei der Buchmesse, 43'45 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 21.12.67.

1968

Vorsicht! Tierfreunde! – Beobachtungen unter guten Menschen, 42'05 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 27.03.68.

Rhapsodie in Gips – Beobachtungen unter Skiläufern, 43'55 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 15.05.68.

Horch, was kommt von draußen rein? – Beobachtungen auf dem Sängerbundesfest, 41'56 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 13.09.68.

Olympia um jeden Preis – Beobachtungen in Mexiko, 41'35 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 29.11.68.

1969

Wasser für Casanova – Erfahrungen mit jugoslawischen Herrenquellen, 37'30 Min., SDR, 31.05.69.

⁵²⁵ Die folgende Filmographie basiert auf einer von Brodmann selbst erstellen privaten Filmliste aller seiner Filme seit 1963, die länger als zwanzig Minuten dauern; zur Ergänzung dienten ferner die Filmographien von Althoff und Hoffmann. Vgl. hierzu: Althoff, Burghard: Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann – Werkübersicht und Analyse des satirischen Stils. 1993, Anhang, S. F-1–7. – Hoffmann, Kay: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule“. 1998, S. 56–61.

Wer hat Angst vorm bösen Wolfsburg? – Beobachtungen bei der NSU Hauptversammlung, 44'05 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 06.06.69.

Von Jedermann bis Karajan – Beobachtungen bei den Salzburger Festspielen, 44'45 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 12.09.69.

1970

Der große Grenzverkehr – Die Sexmesse in Kopenhagen und ihre Besucher, 42'59 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 12.01.70.

Die Herausforderung – Beobachtungen bei einem Weltmeisterschafts-Boxkampf, 49'34 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 31.05.70.

Das Kreuz von Oberammergau – Beobachtungen bei den Passionsspielen, 42'31 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 10.07.70.

In Heidelberg verloren – Beobachtungen unter Studenten von heute, 43'21 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 14.08.70.

Das Pop-Grusical – Beobachtungen auf der Insel Fehmarn, 42'33 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 13.11.70.

Max Werner Lenz, DRS, 1970.

1971

Mord am Bodensee – Beobachtungen an einem sterbenden Gewässer, 40'50 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 26.03.71.

Rotes Kreuz und blaue Bohnen – Beobachtungen in der Schweiz, 42'06 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 23.07.71.

Zurück auf die Erde – Erich von Däniken und seine Gemeinde, 42'40 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 22.11.71.

Der Schwabenstreik – Beobachtungen bei einem deutschen Arbeitskampf, 44'07 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 10.12.71.

1972

Pop und Weihrauch – Ein Film über religiöse Erweckungsbewegungen, 43'25 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 16.02.72.

Manhattan an der Ostsee – Beobachtungen unter Finanzgenies, 41'15 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 17.04.72.

Schlupfwinkel Schweiz – Beobachtungen im Asyl der Millionäre, 42'52 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 30.10.72.

1973

Zu alt befunden – Beobachtungen unter benachteiligten Arbeitnehmern, 41'41 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 24.01.73.

Die ausgezeichneten Deutschen – Beobachtungen unter Ordensträgern, 41'53 Min., SDR (Zeichen der Zeit), 15.07.73.

1974

Bericht aus Zelle 25: Der Täter kam um Mitternacht, 43'58 Min., SDR (Berichte aus dem Knast), 16.09.74.

Bericht aus Zelle 49: Das Ende der Bitumen-Bande, 40'12 Min., SDR (Berichte aus dem Knast), 21.10.74.

Bericht aus Zelle 105: Der Feuerteufel von Freiburg, 43'00 Min., SDR (Berichte aus dem Knast), 25.11.74.

1975

Die grünen Menschen auf Intensiv I, 43'00 Min., SDR, 15.10.75.

Reservate: Berlin, 44'00 Min., Radio Bremen, 1975.

1976

Sonnenuntergang in Lambarene, 43'00 Min., SDR, 25.04.76.

Bericht aus Zelle 88: Die Posträuber von Maulburg, 43'39 Min., SDR (Berichte aus dem Knast), 16.08.76.

Die schnellen Jahre des schönen Sigi, 43'05 Min., SDR (Berichte aus dem Knast), 18.08.76.

1977

Dr. Rudi Dutschke – oder der Versuch, eine Linke auf die Füße zu stellen, 44'45 Min., SDR (Miterlebt), 02.02.77.

Tod einer Zeitung – oder: Wie Basel zu einem Monopolblatt kam, 43'55 Min., SDR (Miterlebt), 18.04.77.

Rudolf Steiner – Recherchen auf dem Anthroposophenhügel, 43'42 Min., SDR (Magische Namen), 17.07.77

Benito Mussolini – Die Verformung eines Menschen, 43'50 Min., SDR (Magische Namen), 25.07.77

1978

Das Hobby mit der Dienstpistole – Baden Württembergs freiwillige Polizei, 43'08 Min., SDR, 02.04.78.

Es leuchten drei Sterne – Respektvolle Beobachtungen unter Feinschmeckern, 43'00 Min., SDR, 25.06.78.

1979

Che Guevara – Ein Mann und ein Plakat, 42'47 Min., SDR (Magische Namen), 11.03.79.

Laterna Teutonica – Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms: Folge 1: Als die Sprache sprachlos machte, 43'37 Min., SDR, 04.11.79.

Laterna Teutonica – Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms: Folge 2: Abschiedsvorstellungen, 43'57 Min., SDR, 18.11.79.

Laterna Teutonica – Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms: Folge 3: Der Schirmherr, 43'19 Min., SDR, 02.12.79.

Laterna Teutonica – Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms: Folge 4: Die Schildkröten, 43'16 Min., SDR, 16.12.79.

Laterna Teutonica – Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms: Folge 5: Des Teufels Regisseure, 43'38 Min., SDR, 30.12.79.

1980

Laterna Teutonica – Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms: Folge 6: Kätner und dann Staudte, 43'53 Min., SDR, 13.01.80.

Laterna Teutonica – Fußnoten zur Geschichte des deutschen Tonfilms: Folge 7: Als der Krieg zu Ende war, 42'48 Min., SDR, 27.01.80.

Der Sonderfall: Druck und Welle an der Saar – Beobachtungen eines Ortsfremden, 45'00 Min., Saarländischer Rundfunk, 20.05.80.

Mein Name war 'Norway' – Mein Name ist 'France', 43'28 Min., SDR, 03.08.80.

1981

Machiavelli und die Manager, 44'28 Min., SDR (Magische Namen), 29.01.81.

Pestalozzi – Der alte und der neue, 43'00 Min., SDR (Magische Namen), 22.02.81.

SOS am Piz Palü, 43'44 Min., SDR, 26.04.81.

Die Baracke – Beobachtungen aus der SPD-Zentrale, 42'49 Min., Radio Bremen (Unter deutschen Dächern), 23.10.81.

1982

Glacier-Express – Der langsamste Schnellzug der Welt, 43'48 Min., SDR (Abenteuer Eisenbahn), 12.04.82.

Berlin 1936 – Wir sind wieder wer“, 43'00 Min., SDR (Europa unterm Hakenkreuz – Städte und Stationen), 17.10.82.

Wien – Vom Männerheim zum Heldenplatz, 43'00 Min., SDR (Europa unterm Hakenkreuz – Städte und Stationen), 24.10.82.

Rom – Der Duce und sein Führer, 43'13 Min., SDR (Europa unterm Hakenkreuz – Städte und Stationen), 28.11.82.

1983

Auschwitz – und sonntags Wunschkonzert, 43'42 Min., SDR (Europa unterm Hakenkreuz – Städte und Stationen), 16.01.83.

Berlin am Ende, 43'26 Min., SDR (Europa unterm Hakenkreuz – Städte und Stationen), 30.01.83.

Der Lapplandpfeil – In der Mitternachtssonne nach Narvik, 43'12 Min., SDR (Abenteuer Eisenbahn), 04.12.83.

Adolf – eine Gaudi. Von einem, der auszog, den Führer zu spielen, 39, 47 Min., SDR, 27.12.83.

1984

Ein Liberaler in Deutschland – Theodor Heuss, 43'30 Min., SDR, 29.01.84.

Der Talgo – 182 Tunnel zum Atlantik, 43'43 Min., SDR (Abenteuer Eisenbahn), 01.04.84.

Schauplatz der Geschichte: Trier, 43'00 Min., Saarländischer Rundfunk, 13.05.84.

So ein Tag – Als die Salatschüssel nach Stuttgart kam, 33'09 Min., SDR, 03.06.84.

Bernina Express – Ins Paradies um fünf vor zwölf, 40'15 Min., SDR (Abenteuer Eisenbahn), 30.08.84.

1985

Mit D 594 zur West-Weihnacht – Eine deutsch-deutsche Eisenbahnreise, 41'57 Min., SDR (Abenteuer Eisenbahn), 01.01.85.

Die Synagoge im Hinterhof, 43'28 Min., Radio Bremen (Unter deutschen Dächern), 10.02.85.

Vom „Gummi-Adler“ zum „Huhn in Trauer“, 43'16 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 10.02.85.

Auf den Spuren von Rudolph Beck-Dülmen, 58'00 Min., Südwestfunk, 17.02.85.

Da haben wir den Salat... , 43'03 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 07.07.85.

Die Transkorsika – Zwischen Bomben und Touristen, 43'38 Min., SDR (Abenteuer Eisenbahn), 22.09.85.

In Goethes Namen, 43'17 Min., Radio Bremen (Unter deutschen Dächern), 15.10.85.

Rin in die Kartoffeln – Mit fünf Spitzenköchen aus vier Ländern, 42'23 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 03.11.85.

Wolfram Siebecks Festmenü – Vier Spitzenköche testen ihren Tester, 38'19 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 15.12.85.

1986

Der andere Dürrenmatt – oder was hat ein Schweizer gegen die Schweiz?, 57'52 Min., SDR, 05.01.86.

Die Stiefkinder unserer Küche: Innereien, 37'42 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 22.06.86.

Sommerliche Suppentöpfe, 37'41 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 03.08.86.

Métro – Die unheimlich menschliche Untergrundbahn, 44'03 Min., SDR (Abenteuer Eisenbahn), 31.08.86.

Mögen Sie Kohl?, 38'13 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 26.10.86.

Mekka der feinen Schmecker, 43'27 Min., Radio Bremen (Unter deutschen Dächern), 04.12.86.

Siebecks Festmenü – Vier Spitzenköche testen ihren Tester, 38'32 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 07.12.86.

1987

Kohl und Rau, 38'51 Min., SDR, 07.01.87.

Der Traum vom Schlachten der heiligsten Kuh – Wann schafft die Schweiz ihre Armee ab?, 48'53 Min., SDR, 01.06.87.

Heimkehr von südlichen Küchen: Restaurant 'Auberge de Reilanne' (Provence), 38'06 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 05.07.87.

Heimkehr von südlichen Küchen: Bistro 'La Merenda' in Nizza, 38'18 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 09.08.87.

Heimkehr von südlichen Küchen: Ristorante 'Il Sole', Maleo, 36'58 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 25.10.87.

Ein Mann wie ein Baum – Günther Grass, 59'04 Min., Sender Freies Berlin, 1987.

Siebecks Festmenü, 38'10 Min., SDR (ARD-Ratgeber Essen und Trinken), 26.12.87.

1988

Die Wahl nach Barschel – Gedanken zur politischen Kultur, 43'39 Min., SDR, 28.04.88.

Ziele – Kopfgeburt einer Nation, 43'21 Min., Südwestfunk, 21.06.88.

Das Flaggschiff der ARD, SDR (Miterlebt), 06.10.88.

Die Rede-Wende, 43' 11 Min., Radio Bremen (Unter deutschen Dächern), 01.12.88.

1989

Die Welt ist ein Irrenhaus – Dürrenmatts „Achterloo“, SDR, 1989.

Filme für das Schweizer Fernsehen zwischen 1960 und 1963

Das Freitagsmagazin: „Das Leben ist ein Fest“:

- Sechstagerennen
- Der Staatsbesuch
- Die Ballnacht (Michael Mrakitsch)
- Das Schönheitshotel
- Récèpcion Diplomatique
- Die Putzete.

Beitrag über den Ort Lachen in der Fasnacht.

Beitrag über Mädchen, die in der Zeitschrift „Karriere“ inserieren, um ein Filmstar zu werden.

Filme für das ZDF, Magazinbeiträge und Studiogespräche

22 Beiträge für das Magazin In diesen Tagen – Zeitgeschehen nah gesehen, 1962–1965.

Augenschein in Lambarene, ZDF, 1963.

Heja Safari, ZDF, 1964.

Hundezucht in Deutschland – die Endprodukte jahrelanger Überzüchtung, SDR (Magazinbeitrag für Report), 25.10.65.

Verdun – 50 Jahre nach der Schlacht, WDR (Magazinbeitrag für den Weltspiegel), 20.03.66.

Der große Abend: Olympia: Vom Kult zum Kommerz, Studio-Sendung gemeinsam mit Rainer C.M. Wagner und Gästen; mit Filmbeiträgen, 26.07.84.

Im Gespräch: Roman Brodmann im Gespräch mit Dr. Willy Weyer, 43'05 Min., SDR, 06.03.87.

VI.4 Literaturverzeichnis

- ALTHOFF, Burkhard: Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann – Werkübersicht und Analyse des satirischen Stils. Unveröffentlichte Magister-Hausarbeit, eingereicht an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität in Erlangen-Nürnberg 1993.
- ANDING, Volker: Kann denn Leben Komisch sein? In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 111–120.
- ALLEMANN, Beda: Ironie und Dichtung. Pfullingen 1969.
- APPELDORN, Werner van: Der dokumentarische Film. Dramaturgie – Gestaltung – Technik. Bonn 1970.
- ARNOLD, Heinz Ludwig/SINEMIUS, V. (Hg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. München 1986.
- ARTHUR, Paul: Jargons of Authenticity (Three American Moments). In: Renov, Michael (Hg.): Theorizing Documentary. London/New York 1993, S. 108–134.
- AUER, Felix: Ein umstrittener Film – Spiegelbild seines Autors. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 153, 06.07.1987.
- BARG, Werner: Ein Dokumentarist des Protestes. Alexander Kluges Theorie des Dokumentarfilms. Beobachtungen zu seinen Essay-Filmen und Fernsehmagazinen. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995, S. 111–126.
- BARNOUW, Erik: Documentary. A History of the Non-Fiction Film. London/Oxford/ New York 1974.
- BARSAM, Richard Meran: Nonfiction Film: a vertical history – revised and expanded. Bloomington/Indianapolis 1973.
- BAUDRY, Jean-Luis: Effets idéologiques produits par l'appareil de base. In Ders.: LEffet Cinéma. Paris 1978, S. 13–26.
- Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: Ders: LEffet Cinéma. Paris 1978, S. 27–49.
- BÄUMER, Ralf: Parodien dokumentarischer Authentizitätskonventionen. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 83–103.
- BAZIN, André: Quest-ce que le cinéma? 4 Bände, Paris 1958–1962. Neuauflage der wichtigsten Kapitel in einem Band, Paris 1985. Dt. Ausgabe: Für ein unreines Kino. – Plädoyer für die Adaption. In: Bitomsky, Hartmut (Hg.): Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975.
- BERG, Jan: Die Fiktion der Nichtfiktionalität. Zur Abbildtheorie von Klaus Wildenhahn. In: Filme, Nr. 4, 1980, S. 29–31.

- Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten. In: Blümliger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 97–109.
 - Wirklich und wahrhaftig. Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms. In: Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten (Hg.): Dokumentarfilm in der Kritik – Kritik des Dokumentarfilms. Protokoll des Duisburger Seminars. Berlin 1982, S. 57–65.
- BERG, Wolfgang: Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage. Tübingen 1978.
- BERG-GANSCHOW, Uta: Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm. In Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 85–87.
- BEYERLE, Mo/BRINCKMANN, Christiane N. (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. *Direct Cinema* und Radical Cinema. Frankfurt/New York 1991.
- BITTORF, Wilhelm: Weltbild, Bilderwelten. Zur Entwicklung von Informationsprogrammen. In: Eisenhauer, Hans-Robert/Hufen, Fritz (Hg.): Fernsehkritik. Millionen-Spiel – Programme zwischen Soll und Haben. Mainzer Tage der Fernsehkritik, Bd. 20, 1989, S. 191–196.
- BLASER, Erich: Keine Freiheit ohne Verantwortung. In: Basler Zeitung, 18.06.1987.
- BLUM, Rudolf/MÜHLEMANN, Rolf: Interview mit Roman Brodmann: Die Schweiz ist ein gesellschaftspolitischer Friedhof (zur Sendung Europa unterm Hakenkreuz). In: Tele (Schweiz), Nr. 46 (22.–28.11.1982).
- BLÜMLINGER, Christa: Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Dies. (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 193–208.
- (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990.
 - Übertreibung als Form. Überlegungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Witz und Komik. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 65–81.
 - /WULF, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992.
- BOLESCH, Cornelia: Dem Weltbild Tiefenschärfe verliehen. Zur Erinnerung an den Dokumentarfilmer Roman Brodmann. In: Süddeutsche Zeitung, 03.02.1990.
- Die Methode der kultivierten Wut. Trojanische Pferdchen und Puzzlespiele mit der Wirklichkeit – Der Filmautor Roman Brodmann. In: Süddeutsche Zeitung, 30.12. 1985.
 - Die Methode der versteckten Wut. In: Dies. (Hg.): Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Porträts. München/Leipzig 1990.
 - Fernseh-Dokumentarismus zwischen Dokumentarfilm und Sensationsjournalismus. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 311–314.

- Zur Situation des Dokumentarfilms im Fernsehen (Thesen). In: Steinmetz, Rüdiger/Spitra, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989, S. 43–44.
- BRECHT, Berthold: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt/Main 1967.
- BRELOER, Heinrich: Spiel mit dem Fernsehen. Eine kurzgefaßte Arbeitsgeschichte. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 271–290.
- BRUNNER, Daniel: Kunst des zweiten Blicks. Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.04.1988.
- BRUMMACK, Jürgen: Satire. In: Merker, Paul/Stammler, Wolfgang (Hg.): Reallexikon der deutschen Literatur. Berlin/New York 1977, S. 601–614.
- Zu Begriff und Theorie der Satire. In: DVJS 45/1971, S. 215–377.
- BÜHLER, Martin: Etwas mehr Gelassenheit, bitte! In: Bieler Tagblatt, 06.06.1987.
- BURZLAFF, Werner: Découpage et formalisation du signe cinématique. In: Semiotics Unfolding, Bd. 3, 1983, S. 1599–1603.
- Les possibilités phaneroscopiques de l'image cinématique. In: Degrés, 16. Jg., Nr. 2, 1988, S. f1–f11.
- BUSSE, Michael: Die Gewalt hinter dem Operettencharme. Im Smoking zwischen Knüppel geraten: Erinnerungen an den »Polizeistaatsbesuch«. In: Süddeutsche Zeitung, 13.03.1990.
- COLLEYN, Jean-Paul: Le Regard documentaire. Paris 1994.
- CORNER, John (Hg.): Documentary and the Mass Media. London 1986.
- CORTESI, Mario: Wer Ideen produziert, spricht den Leser an. In: Sonderdruck der Nationalzeitung. Basel 1967, S. 10–13.
- CAROLL, Noël: Dokumentarfilm und postmoderner Skeptizismus (1996). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 35–68.
- COMOLLI, Jean-Louis: Der Umweg über das direct (1969). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 242–265.
- DECKER, Christof: Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm. Trier 1995.
- Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: montage/av 3/1/1994, S. 61–81.
- DEUL, Dieter: Roman Brodmanns stille Entkrustungen. In: Die Welt, 16.08.1990.

- DELEUZE, Gilles: 1. Das Bewegungs-Bild. Frankfurt/Main 1997. Titel der Originalausgabe: Cinéma I. L'image-mouvement. Paris 1983.
- 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt/Main 1997. Titel der Originalausgabe: Cinéma 2. L'image-temps. Paris 1985.
- DIERCKS, Carsten: Der Beginn der Filmberichterstattung beim Fernsehen. Neue Techniken und Formen. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz 1995, S. 35–63.
- Die entfesselte Kamera wird gesellschaftsfähig. Die Entwicklung des Pilotons und die Hamburger Schule. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 61–80.
- Pionierarbeit mit der entfesselten Kamera 1954 beim NWDR-Hamburg. In: Fernseh-Informationen, Nr. 3, Febr. 1984.
- DOELKER, Christian: Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums. Stuttgart 1989.
- DONNER, Wolf: Propaganda und Film im Dritten Reich. Berlin 1995.
- EBERHARD, Fritz: Der Rundfunk soll nicht unpolitisch sein. In: Deutsche Zeitung, 17.12.1949.
- EDER, Klaus/KLUGE, Alexander (Hg.): Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme. München/Wien 1981.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: Einzelheiten. Frankfurt/Main 1962.
- EPD/KIRCHE UND FERNSEHEN: DIE EISMÜTTER, Beobachtungen von Roman Brodmann. Nr. 18 (13.05.1967), S. 12/13.
- Roman Brodmann gestorben. Der vierfache Grimme-Preisträger war Protagonist der Stuttgarter Schule. Nr. 9, 03.02.1990.
- ERHARDT, Otto: Richard Strauss. Leben, Wirken, Schaffen. Freiburg 1953.
- ERTEL, Dieter: Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 49–55.
- Brief an Rüdiger Proske. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 89–92.
- Das zwinkernde Objektiv. Scherz, Satire und Ironie in den Dokumentarfilmen der Stuttgarter Schule. In: Ders./Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 17–28.
- Laudatio auf Roman Brodmann, gehalten am 19.06.1983 bei der Verleihung des ersten Basler Kulturpreises an Roman Brodmann im Landesgewerbemuseum in Basel; abgedruckt in: Dokumentation. Kirche und Rundfunk. Nr. 54 (13.07.1983).

- Von der Stuttgarter Schule zum Haus des Dokumentarfilms. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 15–22.
- /ZIMMERMANN, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996.
- Faulstich, Werner/KORTE, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925–1944. Frankfurt/Main 1994.
- FELIX, Jürgen/HELLER, Heinz-Bernd (Hg.): III. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium/Marburg 90. Münster 1993.
- FILMER, Werner: Zum Selbstverständnis des journalistischen Fernseh-Dokumentarismus. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 127–132.
- GELDNER, Wilfried: Demokratie geübt. DER POLIZEISTAATSBESUCH (ARD/SDR). In: Süddeutsche Zeitung, 15.03.1990.
- GLASER, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung. 1968–1989. Frankfurt/Main 1990.
- GOTTSCHALK, Hans: Wie macht man das – Fernsehen? In: 20 Jahre Südfunk-Fernsehen. 1974.
- GRAFE, Frieda: Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992, S. 139–143.
- GREEF, Willem de/HELSING, Willem (Hg.): Image – Reality – Spectator. Essays on Documentary Film and Television. Leuven 1989.
- GREFE, Christiane: Auszug aus der Realität. Der Report: Dokumentarfilm und Fernsehen. In: Weiterbildung und Medien. Bonn/München 1986.
- Dokumentarfilm in Not. Verschwindet ein Genre aus dem Programm? In: Weiterbildung und Medien 5/1986.
- GREULICH, Helmut: Ansichten eines Abtrünnigen. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 139–148.
- GRIERSON, John: Grundsätze des Dokumentarfilms (1933). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 100–113.
- Die Idee des Dokumentarfilms: 1942 (1942). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 114–127.
- The Documentary Producer. In: Cinema Quarterly. Vol. 2, Nr. 1. August 1993.
- GUYNN, William: A Cinema of Nonfiction. London 1990.

- Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer (1980/90). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 266–285.

- HALLENBERGER, Gerd: Das Fernsehen in der Clip-Schule. Musikvideos und neue Magazinformen. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 341–354.

- HATTENDORF, Manfred: A Pragmatic Approach Towards the Study of Documentary Films – Ironic Discours in »Schützenfest in Bahnhofsnähe. Beobachtungen auf dem Dorfe (1961)«. In: Müller, Jürgen E. (Hg.): Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Münster 1993.

- Der Dokumentarfilm – Produktion und Rezeption. München 1994.

- Die Stunde der subjektiven Wahrheit: Fiktionalisierung im Dokumentarfilm. Ansätze zu einer Neubestimmung, erprobt an Marcel Ophüls Novembertage – Stimmen und Wege (1990) und Sibylle Schönemanns Verriegelte Zeit (1990). In: Heller, Heinz-Bernd (Hg.): Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Nr. 45, Universität-Gesamthochschule Siegen 1994, S. 74–103.

- Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994.

- (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995.

- HAUSCHILD, Joachim: Das scheinbare Ende einer Affäre. Barschel und die Medien oder: Das große Ganze des politischen Stils. In: Süddeutsche Zeitung, 08.11.1989.

- HELLER, Heinz-Bernd: Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus. In: Ludes, Peter/Schumacher, Heidemarie/Zimmermann, Peter (Hg.): Informations- und Dokumentarsendungen. München 1994, S. 91–100.

- Dokumentarfilm und Fernsehen. Beschreibung eines Forschungsprojektes. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 347–355.

- Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken. In: Ders./Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 15–22.

- Fernsehdokumentarismus der offenen Form. In: Ders./Zimmermann, Peter (Hg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens der 50er und 60er Jahre. Konstanz 1995, S. 85–91.

- Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995, S. 97–110.

- (Hg.): Leben aus zweiter Hand? Soziale Phantasien und mediale Erfahrung. Münster 1992.

- (Hg.): Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Heft 45, Universität-Gesamthochschule Siegen 1994 (DFG-Sonderforschungsbereich 240: Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien).
- /ZIMMERMANN, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990.
- /ZIMMERMANN (Hg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz 1996.
- HELLER, Peter.: Zur Situation des dokumentarischen Films im deutschen Fernsehen (Thesen). In: Steinmetz, Rüdiger/Spitra, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989, S. 51–54.
- HERBRICH, Oliver: Brötchengeber – Totengräber. Welche Rolle spielt das Fernsehen gegenüber dem Dokumentarfilm? (Thesen). In: Steinmetz, Rüdiger/Spitra, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989, S. 49–50.
- HICK, Ulrike: Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung. In: montage/av, 3/1/1994, S. 83–96.
- HICKETHIER, Knut: Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 23–48.
- Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart/Weimar 1998.
- Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar 1993.
- HOEFER, Georg: Vom Objekt zum Subjekt: die Emanzipation der Gefilmten im Dokumentarfilm; praxisorientierte Strategien für Filmer zur Partizipation von Gefilmten und deren Motivation zu aktiver Mitarbeit insbesondere im Bereich des ethnographischen Dokumentarfilms. Copengrave 1994.
- HOFFMANN, Hilmar: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film. Frankfurt/Main 1988.
- HOFFMANN, Kay: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule. Begleitband der Videoedition Bilderwelten – Weltbilder aus dem Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart 1998.
- HOHENBERGER, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 8–34.
- Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim 1988.
- (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998.
- HORLEMANN, Jürgen: Ein Tag für Afrika oder wie der Hunger verkauft wird. Zur Fernsehberichterstattung über die Hungerkatastrophe in der Dritten Welt am Beispiel Afrika. Berlin 1985.

- HUBER, Heinz: Der neue Weg zur Wirklichkeit. Dokumentarfilm im Fernsehen. In: Fernsehen 1/1958, S. 51–53.
- Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen. In: Rundfunk und Fernsehen 2/1956, S. 156–158.
 - Ein Film wird geboren. Notizen aus der Dokumentarfilmarbeit. In: Fernsehen, 6/1958, S. 100–104.
- HÜBNER, Christoph: Kino im Kopf, das Fernsehen vor Augen. Dokumentarfilm und Fernsehen. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 76–84.
- HUEMER, Angela: Geiseldrama von Gladbeck, Bremen und Köln: Makabres Dokument und Medienergebnis. In: Felix, Jürgen/Heller, Heinz-Bernd (Hg.): 3. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium/Marburg 90. Münster 1993; S. 189–194.
- HÜGLER, Elmar: Ein Akt der Selbstbefreiung: Randbemerkungen zum Dokumentarfilm im Fernsehen (Thesen). In: Steinmetz, Rüdiger/Spitra, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989, S. 45–48.
- Vom Ansehen des Dokumentarfilms im Fernsehen. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 114–126.
- IVERSEN, Fritz: Die Töpferhand an der Tonschale. Zu Klaus Wildenhahns Streitschrift »Industriellandschaft mit Einzelhändlern«. In: Zelluloid. 1981.
- JAPP, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt/Main 1983.
- JENS, Walter (Momos): Ein Meisterstück. DER POLIZEISTAATSBESUCH von Roman Brodmann. In: Die Zeit, 04.08.1967.
- Fallstudie an einem Subjekt. In: Die Zeit, 20.09.1974.
- JOST, François: Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze (1986). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 216–231.
- KALKBRENNER, Carla: Die inszenierte Wahrheit. Satire mit den Mitteln des Fernsehens. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 105–111.
- KANZOG, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. München 1991.
- »Staatspolitisch besonders wertvoll«. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München 1994.
- KAPLAN, E. Ann: Theory and Strategies of the Feminist Documentary. In: Rosenthal, Alan (Hg.): New Challenges for Documentary. London 1988, S. 78–102.
- KELLENBERGER, Markus: Ich wollte in meinem Film nicht ausgewogen sein. Ein Interview mit Roman Brodmann. In: Berner Zeitung, 10.06.1987.

- KEPPLER, Angela: Präsentation und Information. Zur politischen Berichterstattung im Fernsehen. Tübingen 1985.
- KIENER, Wilma: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Konstanz 1999.
- KIERKEGAARD, Sören: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. München 21991.
- KLUGE, Alexander: Eine realistische Haltung müßte der Zuschauer haben, müßte ich haben, müßte der Film haben. 1980. Interview in: Filmfaust, Nr. 20, 1980, S. 19–26.
- Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt 1975.
 - /REINKE, Wilfried/REITZ, Edgar: Wort und Film. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992, S. 209–223.
- KNOTT-WOLF, Brigitte: Keine bloßen Gedenksendungen. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 5 (03.02.1984).
- KNOX, Norman: Die Bedeutung von »Ironie«: Einführung und Zusammenfassung. In: Hass, Hans-Egon/-Mohrlöder, Gustav-Adolf (Hg.): Ironie als literarisches Phänomen. Köln 1978, S. 21–30.
- KOEBNER, Thomas: Kontemplativer Dokumentarismus. Dokumentarfilme an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 291–298.
- KRACAUER, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. (Originalausgabe: New York 1960). Frankfurt/Main 1985.
- KRAUSE, Ernst: Richard Strauss. Gestalt und Werk. Leipzig 1955.
- KREBS, Birgit-Nicole: Sprachhandlung und Sprachwirkung: Untersuchungen zur Rhetorik, Sprachkritik und zum Fall Jenninger. Berlin 1993. Zugl. Diss. Universität Heidelberg 1992.
- KREIMEIER, Klaus: Auf der Überholspur. Das Fernsehen als Gegenwarts- und Zukunftsmedium. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 307–323.
- Darstellen und Eingreifen. Deutsche Dokumentarfilme auf der Duisburger Filmwoche/Gewerkschaftler machen mit. In: Frankfurter Rundschau, 16.11.1979.
 - Fernsehen als Wiederaufbereitungsanlage. Von der Scherbenwelt zum Chaos-Kino. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 143–151.
 - Plädoyer für das politische Subjekt. Offener Brief an Klaus Wildenhahn und zweimal Widerrede in Sachen Romantik und Realismus. In: Zelluloid, Nr. 10/11, 1981, S. 34–53.
- KREUZER, Helmut/Schumacher, Heidemarie (Hg.): Magazine audiovisuell. Politische Kulturmagazine im Fernsehen der Bundesrepublik. Berlin 1988.

- KRIEG, Peter: Wysiwyg oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 88–95.
- Das blinde Auge der Kamera – oder: »Die Spiegel täten besser daran, etwas nachzudenken, bevor sie die Bilder zurückgeben« (Jean Cocteau). Zur Debatte über den dokumentarischen und synthetischen Film. In: Filmfaust, Nr. 21, 1981, S. 59–61.
- Der Dokumentarfilm – ein Schlafmittel. In: Weiterbildung und Medien, Heft 5, 1986, S. 35–36.
- /WATZLAWICK, Paul: Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus. München/Zürich 1991.
- KRONENBERG, Eckart: Vorzüge der Unausgewogenheit. Schlupfwinkel Schweiz von Roman Brodmann. In: epd/Kirche und Fernsehen, Nr. 43 (11.11.1972), S. 15/16.
- KUHN, Annette: The Camera I: Observations on Documentary. In: Screen, Vol.19, No 2, 1978, S. 71–84.
- KÜHN, Reinhard: Faschismus-Theorien. Ein Leitfaden. Heilbronn 1990.
- KÜMMEL, Peter: Der Filmemacher Roman Brodmann ist tot. Leiser Zeuge des Betriebs. In: Stuttgarter Nachrichten, 02.02.1990.
- LAMPALZER, Gerda/NEUWIRTH, Manfred: Digitallandschaft mit Einzelhändlern. Persönliche Montagen zur Entwicklung der dokumentarischen Film-/Videoästhetik. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 168–175.
- LAMPE, Gerhard: Keine Kost für Futterverwerter. Über die Versuche Klaus Wildenhahns, Ansätze des Dokumentarfilms in das Fernsehmagazin zu integrieren. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 155–168.
- LANGE, Gabriele: Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches. Frankfurt/Main 1994.
- LAURETIS, Teresa de/HEATH, Stephan (Hg.): The Cinematic Apparatus. London/New York. 1980.
- LAUSBERG, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. München 1960.
- LEDER, Dietrich: Das dokumentarische Prinzip als permanente Kritik des Fernsehens im Fernsehen. Eine Versuchung. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 176–192.
- Roman Brodmann (Nachruf). In: Funk-Korrespondenz, Nr. 5 (02.02.1990).
- Ökonomische oder intellektuelle Krise? Zur Lage des bundesrepublikanischen Dokumentarfilms Anfang 1990. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 133–142.

- LEICHT, Sebastian: Frisch: Die Armee ist die Leibgarde der Bourgeoisie. In: Allgemeiner Anzeiger vom Zürichsee, 03.11.1987.
- Sisich halt nur es chlyses Träumli gsy... In: Zürichsee-Zeitung, 11.06.1987.
- LEISER, Erwin: Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reichs. Reinbek bei Hamburg 1968.
- Dokumentarfilm und Geschichte. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 37–50.
- LEUZINGER, Fridolin: Verwandt und doch nie unter gemeinsamem Dach – das Dreiecksland. In: Basler Zeitung, 18.06.1988.
- LÓPEZ, Anna M.: (Not) Looking for Origins: Postmodernism, Documentary, and America. In: Renov, Michael: Theorizing Documentary. London/New York 1993, S. 151–163.
- LOWRY, Stephen: Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av. 1/1/1992, S.113–128.
- LÜCK, Hartmut: Zeitungsdeutsch und Umgangssprache. Untersuchungen zur Sprache des Spiegel. In: Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache, Nr. 73, 1963, S. 327–337.
- LUDES, Peter/SCHUMACHER, Heidemarie/ZIMMERMANN, Peter (Hg.): Informations- und Dokumentarsendungen. München 1994 (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland: Bd. 3; hrsg. von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen).
- LYANT, Jean-Charles/ODIN, Roger (Hg.): Cinémas et Réalités. Saint-Étienne 1984.
- MAMBER, Stephen: *Cinéma Vérité* in America: Studies in Uncontrolled Documentary. Cambridge/London. 1974.
- MAUKE, Wilhelm: Tod und Verklärung. In: Walden, Herwarth (Hg.): Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen. Berlin, ohne Jahresangabe, S. 74–91.
- MAURER, Fred: Die Schweiz ohne Armee? In: Berner Oberländer, 03.06.1987.
- MERKERT, Rainald: Kindesmißhandlung? Roman Brodmann: DIE EISMÜTTER. Beobachtungen bei Schlittschuh-Talenten. Aus der Reihe ZEICHEN DER ZEIT. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 20 (18.05.1967), S. 16/17.
- Mißwahl. Beobachtungen bei einer Schönheitskonkurrenz. Aus der Reihe Zeichen der Zeit. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 11, Juli 1966.
- MEYER, Claus Heinrich: Rohl und Kau. In: Süddeutsche Zeitung, 09.01.1987.
- METZ, Christian: Semiologie des Films. München 1972.
- Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma. In: Communications, Nr. 23, 1975, S. 3–55.

- MINH-HA, Trinh T.: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 304–326.
- MITSCHERLICH, Thomas: Von der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit beim Dokumentarfilm. Der Anlaß: Klaus Wildenhahns Umwälzung der Romantik. In: Filmfaust, Nr. 21, 1981, S. 50–55.
- Wir sind der Realitätskitt unserer Filme. Von der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit beim Dokumentarfilm. 2. Teil. In: Filmfaust, Nr. 22, 1981, S. 50–58.
- MÜLLER, Jürgen: Zeichen der Zeit. Eine Fernseh-Dokumentationsreihe des Süddeutschen Rundfunks (1957–1973). Sechs Filmanalysen. Unveröffentlichte Magister-Hausarbeit, eingereicht am Rhetorischen Institut der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen 1991.
- MÜLLER, Jürgen K.: Zeichen der Zeit – eine Retrospektive. In: Zimmermann (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 107–138.
- NESTLER, Peter: Arbeiten beim Fernsehen. In: Steinmetz, Rüdiger/Spitra, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit: Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989, S. 141–144.
- NETENJAKOB, Egon: Gestörte Wintersport-Idylle. Roman Brodmann: Rhapsodie in Gips. Beobachtungen unter Skiläufern. Aus der Reihe ZEICHEN DER ZEIT. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 21 (24.05.1968), S. 17/18.
- Schöner Zwang zur Wirklichkeit. Die zeitkritische Sendereihe Zeichen der Zeit und Dieter Ertel. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 19 (10.05.1968), S. 1–5.
- NEUE ZÜRICHER ZEITUNG: Heilige Kuh auf Abwegen. 28./29.06.1987. N.N.
- Zerrbild der schweizerischen Armee. 03.11.1987. N.N. HeiligeHeiH
- NICHOLS, Bill: Dokumentarfilm – Theorie und Praxis (1976). In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 164–182.
- Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm. In: montage/av, 3/1, 1994, S. 39–59. Ursprl. u.d. T.: History, Myth, and Narrative in Documentary. In: Film Quarterly, Vol. 41, Nr. 1, 1987, S. 9–20.
- Getting to Know You ...: Knowledge, Power, and the Body. In: Renov, Michael (Hg.): Theorizing Documentary. London/New York 1993, S. 174–191.
- Performativer Dokumentarfilm. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995, S. 149–166; überarbeitete deutsche Fassung.
- Performing documentary. In: Bill, Nichols: Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington 1994.
- Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington and Indianapolis 1991.
- Theory and Practice. In: Screen, Vol. 17, Nr. 4, 1976, S. 34–38.

- The Voice of Documentary. In: Rosenthal, Alan (Hg.): New Challenges for Documentary. London 1988, S. 48–63. Ursogl. In: Film Quarterly, Vol. 36, Nr. 3, Frühling 1983.
- NOVELL-SMITH, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998.
- ODIN, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 125–146.
- Sémio-pragmatique du spectateur de cinéma. Paris 1991.
- Wirkungsmechanismen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von Notre Planète La Terre (1947). In: Hattendorf, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995, S. 85–96.
- OSTEN, Ulrich v.d.: NS-Film im Kontext sehen! »Staatspolitisch besonders wertvolle« Filme der Jahre 1934–1938. München 1998.
- PAECH, Joachim: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 33–50.
- Einleitung in Realismus und Dokumentarismus. In: Ders. u. a. (Hg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971–1981.(1985), S. 183–209.
- Rette, wer kann. Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 110–124.
- Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In Filmjournal, Nr. 23, Winter 1990/91, S. 24–29.
- PAUL, Jean: Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. München 1974.
- PEIRCE, Charles Sanders: Über Zeichen. Stuttgart 1965.
- Schriften II. Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus. Hamburg 1970.
- PEULINGS, Birgit/SCHNACKENBERG, Anke: Dokumentarfilm im Fernsehen – Eine Fallstudie zu zwei SWF-Filmreihen. In: Felix, Jürgen/Heller, Heinz-Bernd (Hg.): 3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Marburg 90. Münster 1993, S. 185–188.
- Von Der Polizeibericht meldet zu Stahlnetz. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz 1995, S. 141–153.
- /WEIH, Ulrich: Einblicke, aber keine Einsichten. Bemerkungen zur Sendereihe Unter deutschen Dächern von Radio Bremen. In: Heller, Heinz-Bernd (Hg.): Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Heft 45, Universität-Gesamthochschule Siegen 1994, S. 7–22.

- PLANTINGA, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge 1997.
- POLNY, Michael: In tiefer Trauer über die Zurückgebliebenen. Roman Brodmann im Ohr. Ein Nachruf. In: Funk-Report, Juni 1990.
- PROSKE, Rüdiger: Aufbau und Rolle der Hauptabteilung Zeitgeschehen und der großen Dokumentarreihen des NWRV/NDR. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz 1995, S. 12–34.
- Die Anfänge des Dokumentarfilms im Deutschen Fernsehen. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992, S. 81–88.
- PRÜMM, Karl: Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz 1996, S. 29–49.
- Klassizität, die nicht einschüchtert. DER POLIZEISTAATSBESUCH, Film von Roman Brodmann. In: epd/Kirche und Rundfunk, Nr. 22 (21.03.1990), S. 19/20.
- QUANDT, Siegfried: Die Bilanz des Wissenschaftlers. In: Reichert, Hans Ulrich (Hg.): *Resonanz-Untersuchung*. Unveröffentlichtes Manuskript. Stuttgart 1984.
- RAHMSPECK, Jürgen: Das Abenteuer, ein ganzes Leben lang laut zu denken. Über den Journalisten Roman Brodmann, seine Arbeit, seinen Mut und seine Lust am Widerspruch. In: Die Weltwoche, Nr. 6., 08.02.1990.
- REHBEIN, Max H.: Von der Reportage zum Doku-Drama. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz 1995, S. 65–72.
- REICHERT, Hans Ulrich: Eine gefährliche Herausforderung zum Denken. »Filmerzählungen« ohne Scheu vor Trivialität. In: Südfunk 2/1983.
- Produktionsbedingungen des Fernsehens. Eine Fallstudie. Frankfurt/Main 1986.
- REISZ, Karel/MILLER, Gavin: *Geschichte und Technik der Filmmontage* (Engl. Originalausgabe Teil1: 1953; Teil 2: 1968). München 1988.
- RENOV, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. London/New York 1993.
- Toward a Poetics of Documentary. In: Ders. (Hg.): *Theorizing Documentary*. London/New York 1993, S. 12–36.
- RICHTER, Hans: Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms. In: Blümlinger, Christa/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien 1992, S. 195–198.
- RIECK, Heinz: Der NWDR-Berlin. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz 1995, S. 73–82.

- RITSCHER, Hans/SCHELZ, Helga: Fernsehen – genau betrachtet: Sequenzanalysen von Auslandsberichten. Opladen 1981.
- ROSEN, Philip: Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. In: Renov, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. London/New York 1993, S. 58–89.
- (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986.
- ROSENSTEIN, Doris (Hg.): *Magazine – von morgens bis mitternachts. Beiträge zur Untersuchung einer flexiblen Sendeform. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Heft 35, Universität-Gesamthochschule Siegen* 1993.
- ROSENTHAL, Alan (Hg.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles/London 1988.
- ROST, Andreas: Denn es gibt tausend Wege zum Wirklich-Realen. Eine stilkritische Analyse der Stuttgarter Schule und Produktionen der Hochschule für Film und Fernsehen. In: Steinmetz, Rüdiger/Spitra, Helfried (Hg.): *Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen*. München 1989, S. 81–100.
- ROTH, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München 1982.
- ROTHA, Paul: *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. London, 31951 (zuerst erschienen 1936).
- SANDER, Herwig/BRODMANN, Roman: Basel–Stuttgart hin und zurück. Ein Gespräch mit dem Schweizer Dokumentarfilmer und Journalisten Roman Brodmann. Transskript des Gesprächs vom Dezember 1989, Archiv des Hauses des Dokumentarfilms. Eine redigierte, aber gekürzte Fassung wurde veröffentlicht in: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992, S. 93–107.
- SCHÄNDLINGER, Robert: *Dokumentarfilm und Sozialwissenschaften. Der filmdokumentarische Blick als sozialwissenschaftlicher Empirietyp*. Dissertation; Frankfurt/ Main 1994; auch verkürzt als Aufsatz in: Felix, Jürgen/Heinz-Bernd Heller (Hg.): *3. Film- und Fernswissenschaftliche Kolloquium/Marburg 90*. Münster 1993, S. 165–171.
- SCHARF, Wilfried: Wie realistisch ist die Realismus-Debatte?. In: Pflaum, Hans-Günther (Hg.): *Jahrbuch Film 81/82*. München/Wien 1981, S. 129–139.
- SCHATZMANN, Michael: Darf unsere Armee nicht kritisiert werden? In: *Tages-Anzeiger*. 18.06.1987.
- SCHEIBLER, Susan: *Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of Lightning Over Water*. In: Renov, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. London/ New York 1993, S. 136–150.
- SCHEINFEIGEL, Maxime: *Abzeitige Bilder* (1995). In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 232–240.
- SCHILLEMANN, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. In: Hatendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München 1995, S. 11–28.

- SCHLEGEL, Hans-Joachim: Parteiliches und subversives Lachen. Zu Ironie und Satire in Dokumentarfilmen des realsozialistischen Europas. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 121–139.
- SCHMITT, Uwe: Der Staat im Sonntagsstaat. Unvergeßlich: Roman Brodmanns Polizeistaatsbesuch (ARD). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.03.1990.
- Zeitzeichner. Zum Tod von Roman Brodmann. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.02.1990.
 - Ziehen an einem Schienenstrang. Métro – der unheimlich menschliche Untergrund. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.09.1986.
- SCHNEIDER, Norbert J.: Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film. München 1989.
- SCHREITMÜLLER, Andreas: Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel Film-Essay. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 179–186.
- SCHREYER, Klaus: Einübung in Demokratie und Gesellschaft. Fragmentarische Gedanken zur Stuttgarter Schule und: Von den Alten lernen. Anknüpfen an dokumentarische Traditionen des deutschen Fernsehen (Thesen). In: Steinmetz, Rüdiger/ Spitra, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1. Aufl. 1989, S. 9–18.
- SCHÜBEL, Rolf: Probleme des politisch engagierten Dokumentarfilms im Fernsehen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 68–75.
- SCHUBERT, Ludwig: Features und Dokumentationen des NDR-Zeitgeschehens seit den 60er Jahren. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz 1995, S. 165–177.
- SCHULTZ, Hansjörg N.: Waschkörbeweise Protestbriefe. SDR-Sendung über Schweizer Armee verärgert die Eidgenossen. In: Stuttgarter Zeitung, 11.06.1987.
- SCHULTZ-GERSTEIN, Christian: Magische Neutralität. In: Der Spiegel, 18.07.1977, S. 335.
- SCHUMACHER, Heidemarie: Ästhetik, Funktion und Geschichte der Magazine im Fernsehprogramm der Bundesrepublik Deutschland. In: Dies./Ludes/Zimmermann (Hg.): Informations- und Dokumentarsendungen. München 1994, S. 101–112.
- Dokumentarfilm und Dichtung. Zu frühen Dokumentarfilmproduktionen des Westdeutschen Rundfunks. In: Arbeitshefte Bildschirmmedien, Nr. 50, Universität-Gesamthochschule Siegen 1994, S. 61–65.
 - Magazine im Fernsehen: Geschichte – Formen – Funktion. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz 1996, S. 329–340.
- SCHWIND, Klaus: Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen 1988.

- SAGER, Peter: Retortenphotos. Verrückte Wahrheit. Die Bildmanipulation kennt kaum noch Grenzen. In: Zeit-Magazin, Nr. 11, 08.03.1991, S. 10–21.
- STEIN, Eckart: Die Krise ist die Krise ist die Krise. Dokumentarfilme im Kleinen Fernsehspiel. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 221–248.
- STEINMETZ, Rüdiger: Nicht nur eine Gartenlaube zum Feierabend. Zur Entwicklung sozial- und kulturkritischer Programme in den ersten Fernsehjahren. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 56–67.
- /SPITRA, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989 (Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München: B. 17). Darin abgedruckt auch ein Tonprotokoll einer Diskussion mit Vertretern der Stuttgarter Schule, S. 19–42 und S. 55–80.
- STEMPEL, Wolf Dieter: Ironie als Sprachhandlung. In: Warning, Rainer/Preisendanz, Wolfgang (Hg.): Das Komische. München 1976, S. 205–235.
- TAUREG, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 211–226.
- THIERINGER, Thomas: Die Gipfel glühen. DER ANDERE DÜRRENMATT – ODER WAS HAT EIN SCHWEIZER GEGEN DIE SCHWEIZ? In: Süddeutsche Zeitung, 07.01.1986.
- TRAPMANN Margret: Stuttgart: Die Schule der ARD. Die Dokumentationen des Süddeutschen Rundfunks. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 26 (29.06.1967), S. 1–4.
- TROELLER, Georg-Stefan: Wie man Welt zu Bild macht. Anmerkungen zur Diskussion Realismus und Fiktion im Film. In: Filmfaust, Nr. 22, 1981, S. 59–60.
- Zur Psychologie des Dokumentaristen. In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 169–180.
- TUCHOLSKY, Kurt: Was darf die Satire? In: Ders.: Und überhaupt... Hamburg 1953, S. 209–223.
- ULMER, Hans: Armeeabschaffung als Medienthema. Vieles zur Emotionalisierung – Weniges zur sachlichen Klärung. In: Neue Züricher Zeitung, 16.11.1989.
- VAUGHAN, Dai: Television Documentary Usage. London 1976. Gekürzte Fassung in: Rosenthal, Alan (Hg.): New Challenges for Documentary. London 1988, S. 34–47.
- VERTOV, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes (1922). In: Dziga Vertov. Schriften zum Film. Herausgegeben von Wolfgang Beilenhoff. München 1973.
- Kinoki – Umsturz (1923). In: Ders.: Schriften zum Film. München 1973.
- Vorläufige Instruktion an die Zirkel des »Kinoglaz« (1926). In: Ders.: Schriften zum Film. München 1973.

- Vom »Kinoglaz« zum »Radioglaz« (1929). In: Ders.: Schriften zum Film. München 1973.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet: *Candide ou L'optimisme*. Erstausgabe Paris 1759. Übersetzt u. a. von Stackelberg, Josef von: *Candide oder der Optimismus*. München 1987.
- WAGNER, Rainer C.M.: Grimme-Preise meterweise. Über die Arbeit der »Stuttgarter Dokumentarfilm-Schule«. In: *Unsere Medien – Unsere Republik*, Nr. 5. Juni 1990, S. 29–31.
- WARNING, Reiner: Ironiesignale und ironische Solidarisierung. In: Ders./Preisendanz, Wolfgang (Hg.): *Das Komische*. München 1976.
- WEMBER, Bernward: Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht; erweiterter und überarbeiteter Sonderdruck aus der Zeitschrift *Jugend Film Fernsehen*; Heft 2–3, Berlin 1972.
- Wie informiert das Fernsehen? Ein Indizienbeweis. München 1983.
- WENGER, Klaus R.: Grenzüberschreitungen. Erste Anmerkungen zum Fernseh-Dokumentarismus im Europäischen Kulturkanal Arte. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992, S. 315–324.
- WETZEL, Kraft: Beschleunigung der Wahrnehmung. Neuere stilistische Tendenzen im internationalen Fernsehen. In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz 1996, S. 355–362.
- WILDENHAHN, Klaus: Teilstücke. Über mein dokumentarisches Arbeiten in einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992, S. 149–168.
- Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Frankfurt/Main 1975.
- Industrielandschaft mit Einzelhändlern. Nachtrag zu den Duisburger Debatten um den Dokumentarfilm. In: *Filmfaust*, Nr. 20, 1980, S. 3–16.
- WINKLER, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparat – Semantik – Ideology*. Heidelberg. 1992.
- WINSTON, Brian: *Claiming The Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London 1995.
- The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. London/New York 1993, S. 37–57.
- Documentary: I Think We Are in Trouble. In: Rosenthal (Hg.): *New Challenges for Documentary*. 1988, S. 21–33 (ursprgl. in: *Sight and Sound*, Vol. 48, Nr. 1, Winter 1978/79).
- The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. London 1993, S. 37–57.
- WELT, DIE: Nicht der Mörder, der Ermordete ist Schuldig. 18.09.1974.

WOLLEN, Peter: *Signs and Meanings in the Cinema*. London 1969.

- *Readings and Writings. Semiotic Counter Strategies*. London 1982.

ZAHN, Peter von: *Reporter der Windrose*. In: Heller, Heinz-Bernd/Zimmermann, Peter (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz 1995, S. 117–125.

- *Von den Bildern aus der Neuen Welt zu den Reportern der Windrose. Mein Doku-Stammbaum*. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992, S. 51–60.

ZIMMERMANN, Peter: *Bilder aus der neuen Welt. Amerika im Fernsehen der Adenauer-Ära*. In *Augen-Blick*, Heft 12: *Amerika! Amerika? Bilder der neuen Welt. Bilder aus der neuen Welt*; hrsg. vom Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, Philipps-Universität Marburg 1992, S. 56–66.

- *Der Apparat löscht sein Gedächtnis. Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie*. In: Ders. (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992, S. 23–36.
- *Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus*. In: Ders./Heller, Heinz-Bernd (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg 1990, S. 99–113.
- (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992.
- *Fernsehen in der Adenauer-Ära*. In: Ders./Heller, Heinz-Bernd (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz 1995, S. 181–261.
- *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ders./Ludes, Peter/Schumacher, Heidemarie (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. München 1994, S. 213–319.
- *Spöttischer Blick contra Leidensmiene. Die Schwierigkeit des Dokumentarfilms mit Ironie und Satire*. In: Ders./Ertel, Dieter (Hg.): *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz 1996, S. 51–63.
- *Strategie der Blicke. Auslandsberichterstattung im Fernsehen der Bundesrepublik*. In: Felix, Jürgen/Heller, Heinz-Bernd (Hg.): *3. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium/Marburg 90*. Münster 1993, S. 176–184.
- *Vom Kulturfilm zum Fernsehdokumentarismus. Zur Periodisierung der Geschichte des dokumentarischen Films*. In: Kreuzer, Helmut/Schanze, Helmut (Hg.): *Bausteine II. Neue Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Nr. 30*, Universität-Gesamthochschule Siegen 1991, S. 33–38.

ZIMMERMANN, Verena: *Basler Kulturpreis an Roman Brodmann*. In: *Basler Zeitung*, 20.06.1983.

Publikationen und Artikel von Roman Brodmann

- ABENTEUER EISENBAHN. In Tele (Schweiz), 11/1983.
- Achtung Panzer. In: National-Zeitung, 04.10.1972.
- Auf der Suche nach der Schweiz ohne Gänsefüßchen. Bern 1984. Unveröffentlichtes Referat zur Tagung Utopie und Wege. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- ARD-Ratgeber Essen und Trinken. Exposé für vier Sendungen im Jahre 1986. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Exposé für die Fortsetzung der Reihe im Jahr 1987. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- BERICHT AUS DEM KNAST. Tagebuch eines Fernseh-Teams. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Dankrede anlässlich der Verleihung des Basler Kulturpreises am 19.06.1983. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Das prominente Mikrophon. Radio Bern. Erstsendung 31.08.1980. Wiederholung 09.09.1980.
- Das Schimpfwort. In: Frankfurter Rundschau, 28.02.1970.
- Das Schweizer Tabu Nr. 1. Ein Film stellt heiße Fragen zur Diskussion. In: Züricher Woche, 01.02.1963.
- Der Ernst des Lebens. In: Die Weltwoche, 27.07.1989.
- Der Un-Schweizer. Neuwied/Darmstadt 1977.
- Der Wille des Volkes. In: Biel-Bienne, 16.07.1978.
- Die Gefühle des Landesverrätters B. nach der Verhöhnung. In: Weltwoche, 11.06.1987.
- Die Geschichte einer Unmöglichkeit. In: Sonntagsblatt, 15./16.05.1971.
- Die Schweiz ist nicht friedensfähig. In: Wochenzeitung, 05.11.1981.
- Die »Stuttgarter Schule«. Kurzreferat für die Hochschule für Fernsehen und Film in München. Juli 1981. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Die Unschweizer. In: National-Zeitung, 18.07.1968.
- Dokumentarfilm – Alibi oder Sprengstoff. Solothurn, 14.06.1986. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Exposé für sechs FS-Dokumentarfilme: ABENTEUER EISENBAHN. Januar 1981. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.

- Exposé für die Fortsetzung der Reihe im Jahr 1987. Stuttgart 1986. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Fernsehjournalismus. Unveröffentlichter Aufsatz, geschrieben im Zusammenhang mit einem Seminar an der Schule für Rundfunktechnik Nürnberg. Eine frühere Version trägt den Titel: Journalismus mit der Kamera (21.03.1984). SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Gefährliche Genialität. In: Tat (Zürich), Februar 1948.
- Fernseh-Interview. Rohmaterial eines im Oktober 1989 für den ORF gegebenen Interviews. Die Videocassette befindet sich im Privatbesitz Gisela Hubers. Teile des Interviews wurden in der zweiteiligen Dokumentation (Der Unruhestifter und Der Nestbeschmutzer 1995) von Alexander J. Seiler verwandt.
- Ich frage nur. In: Basler Zeitung, 24.04.1978.
- Kein Gewehr im Schrank – aber einen Kopf auf dem Hals. In: Die Wochenzeitung, 19.04.1985.
- Lebenslauf 1983. Privatbesitz Gisela Huber.
- Meine kleine Flaschenpost. Zürich 1963.
- Moskau einfach. 1968–1984 mitgeschrieben. Gümligen/Bern 1984.
- Nächstenliebe. In: National-Zeitung, 08.11.1976.
- Papas RS ist tot. In: Weltwoche, 25.10.1972.
- Plädoyer für die Landesverteidigung. In: Biel-Bienne, 23.09.1982.
- Pleite der Armee reformen. In: Züri Leu, 16.03.1972.
- Probe aufs Exempel. In: Nationalzeitung, 30.12.1971.
- Rückzieher. In: Züri Leu, 14.11.1968.
- Über Dokumentarfilme und unsere Dokumentarfilmarbeit. Unveröffentlichter Aufsatz. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Von einer Auerei zur anderen. Ohne Erscheinungsdatum. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Vorwort zur geplanten Aufsatzreihe «Briefe aus dem Schneiderraum». SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Wehrgedanken. In: Basler Zeitung, 15.04.1977.
- Wenn aus Ratten Menschen werden. In: Die Weltwoche, Nr. 34, 18.09.1974.
- Wenn ich Oberst wäre. In: Biel-Bienne, 06.10.1983.

- Wenn wir es noch einmal zu tun hätten – Nachgetragenes zu EUROPA UNTERM HAKENKREUZ. SDR-Akte zu EUROPA UNTERM HAKENKREUZ. SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02.
- Schweiz ohne Waffen. 24 Stunden im Jahre X. Bern 21989 (11973).
- Zur Sache: Die letzte Möglichkeit. In: Sonntags-Journal Nr. 20/21 (15./16.05.1971).

Für die Filmanalysen benutzte Akten

SWR: Historisches Archiv (HA), Bestand SDR F 07/02 Die Misswahl: HA 29/00016

Die Eismütter: HA 29/00016

Der Polizeistaatsbesuch: HA 29/00017

Die ausgezeichneten Deutschen: HA 29/00025

Adolf – eine Gaudi: HA 29/00353 Europa unterm Hakenkreuz: Redaktionsprotokolle 1978–80: HA 29/00183; 1981–82: HA 29/00184

Manuskripte zu einem Großteil der Filme

SWR: Historisches Archiv, Bestand SDR: N 02/02

Filme über die »Stuttgarter Schule« (Auswahl)

Roman Brodmann. Eine Annäherung in fünf Schritten. 1. Teil: Der Unruhestifter, 2. Teil: Der Nestbeschmutzer. Ein Film von Alexander J. Seiler, Südwest 3, 01.03.1995 und 15.03.1995, 90 Minuten.

Das Beste an der ARD sind ihre Anfänge. Die »Stuttgarter Schule«. Dokumentarfilm im 20. Jahrhundert. Ein Film von Alexander Kluge und Meinhard Prill, 1990, 11717 Minuten.

Vom Umgang mit der Wirklichkeit. 30 Jahre Stuttgarter Dokumentaristenschule. Eine Diskussionsrunde mit Autoren der Stuttgarter Schule. SDR, 28.12.1987, 6506 Minuten.

Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. Zwei Diskussionssendungen mit Autoren der Stuttgarter Schule. SDR, ARD, Eins Plus 1988.

264626 antwortet nicht mehr. Fernsehdirektor Horst Jaedicke erinnert sich. Ein Film von Karl Ebert, SDR, 1984, 5720 Minuten.

Wilhelm Bittorf – Hinein ins Geschehen. Wir über uns. Ein Film von Susanne Bausch, SDR, 1991, 44 Minuten.